Die chronik des deutschen dramas; 1900-1926

Julius Bab

NEUE AUFLAGE
VON
DER WILLE ZUM DRAMA
(ERSTE HÄLFTE)

DIE CHRONIK DES DEUTSCHEN DRAMAS

VON

JULIUS BAB

DRITTER TEIL
1911 — 1913

OESTERHELD & CO. / BERLIN

INHALT VON
BAND EINS, ZWEI UND VIER
AM SCHLUSS DES BUCHES

INHALT

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1911

I. ABWEGE — RÜCKWEGE

In einer Beziehung sieht es heute besser aus mit dem deutschen Drama und seinem Theater als vor sieben Jahren: die jungen Dramatiker werden mehr gespielt. Keineswegs alle, keineswegs immer die rechten und keineswegs immer am rechten Ort. Ein jedenfalls so beachtenswertes Talent wie Emil Ludwig hat überhaupt noch keine Bühne gefunden, wo er sein geistiges Gebild an der relativen Realität der Rampen hätte messen können. Die Haupt- und Reichsstadt Berlin hat immer noch kein einziges Werk von Paul Ernst aufgeführt, der von allen Abwegen vom Drama heute den stolzesten, interessantesten, lehrreichsten geht und deshalb reichlich die Beachtung verdiente, die auf hundert uninteressant irrlichternde Dilettanten verschwendet wird. Auch kann man von keinem einzigen Theaterdirektor heute sagen, daß er nach küstlerisch klarem Prinzip, sei es in umfassender Objektivität, sei es mit leidenschaftlicher Parteinahme für eine Richtung, die dramatische Produktion fördert. (Beides schiene mir fast gleich nützlich.) Man probiert nur, man riskiert, man forciert hier und da ein bißchen junge dramatische Kunst aus Ehrgeiz, aus Eitelkeit, aus Neugier, aus Berechnung und aus Mode. Aber jedenfalls geschieht etwas. Und das Ergebnis ist, daß für die wirklich belangvollen, symptomatisch wichtigen Werke unsrer dramaturgischen Jahresrundschau diesmal nicht so völlig ausschließlich die gedruckten und geschriebenen Dramen in Betracht kommen wie sonst. Wenn unter den Novitäten der letzten Theatermonate wenig erfreuliche sind, so dürfen wohl die Direktoren die größere Hälfte ihrer

Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzen, die unsrer dramatischen Produktion noch immer leuchten. Vom symptomatisch Interessanten haben sie immerhin einen erheblichen Teil gebracht. Nur daß diese Symptome immer noch wesentlich negativer Art sind und die immer noch dauernde Unreife dramatischer Kultur in Deutschland bezeugen. Vom geraden und steilen Wege zum Drama führen immer wieder lyrisch-epische Abwege — kraß theatralische Rückwege unsere Bühnendichter ab. Nirgends schützt und leitet ein Sinn für Wesen und Verpflichtung der dramatischen Form. Wenn die geborenen Lyriker und Epiker irgend eine Lust nach der vollern Resonanz der Bühne haben und irgend eines ihrer charakteristischen Motive in Wechselreden aufteilen können, so laufen sie ohne das geringste Bedenken zum Theater über und glauben, Dramen zu schreiben. Für den Lyriker ist der charakteristischste Fall Max Dauthendey, der nach den sehr theaterspielerischen ‚Spielereien seiner Kaiserin' die deutsche Bühne jetzt mit einem ganzen Schwall ähnlich unkaiserlicher dramatischer Produkte zu überschütten scheint. Die Masse, in der diese Dramenerzeugung bei ihm vor sich geht, ist bezeichnend — wie denn überhaupt die Quantität mit den ästhetischen Werten viel mehr zu tun hat, als man gemeiniglich glaubt. Ein dramatisches Gedicht ist eine organische kleine Welt, die Zeit braucht, im schöpferischen Geiste zu wachsen und zu werden; Dauthendey schleudert lyrisch balladeske Improvisationen auf das Papier, Stimmungsskizzen, szenische Plakatzeichnungen, wie man freilich ein Dutzend im Jahre fertig machen kann. Das Improvisierte, Hingeschleuderte, Unarchitektonische

bildet schon die Schranke des in der Fülle seiner reinen Sinnlichkeit und musikalischen Wortkraft sehr bedeutenden Lyrikers Dauthendey. Schon hier ist man oft mehr auf den Gesamtton eines Bandes, als auf das nur ganz selten vollkommene Einzelgedicht angewiesen. Nur vermag hin und wieder in dieser kürzesten der Formen die momentane Leidenschaft doch ein ganz erfülltes, ganz Gestalt gewordenes Werkchen zu erzeugen. Ein Drama aber aus naiver Improvisation, ein Drama ohne Geduld und Plan ist unmöglich. Eine Kette ungefähr gefühlter Augenblicke gibt nie ein dramatisches Ganzes. Nichts ist charakteristischer für diese Undramatik als die vergnügliche Art, mit der man in Berlin nach der zweiten Aufführung von Dauthendeys ‚Spielereien' den letzten Akt gestrichen und so für den tragischen einen glücklichen Ausgang gesetzt hat. Es ist ein völliger Mangel an Notwendigkeit in diesen Stücken. Die Koketterie, mit der Dauthendey die Bilder solch eines Stückes mit Nummern von kinematographischer Prächtigkeit versieht, scheint unter diesen Umständen nicht ganz freiwillig; so sehr er ein Dichter bleibt, so gewiß hie und da immer wieder echte und rührende Momente aufspringen: dies Ganze hat mit den unkultivierten Produkten der Volksunterhaltung doch einen sehr wesentlichen Punkt gemein, nämlich den, daß es kein Ganzes ist, sondern eine schwachverknüpfte Folge eindrucksamer Bilder. Und ganz diesen selben Mangel an künstlerischer Notwendigkeit zeigt die Sprache, die natürlich, bewegt, einfach sein will, und die, weil kein intensives Erleben der sprechenden Menschen dahinter steht, nur ungeschlacht, rohprosaisch wirkt, in einem ärgerlichen Kampf mit dem Metrum dahin-

stolpert, bis die lyrische Stimmung irgend eines wirklich gefühlten Augenblicks den Dichter in Dauthendey erlöst.

Ist Dauthendey der charakteristische Fall eines aufs Theater verirrten Lyrikers, so gilt von Richard Dehmel und seiner Komödie nicht das gleiche. Nur in einer merkwürdigen Umkehrung zeigt sie dies Verhältnis. Dehmels ganze Person ist zu groß, um in dem Begriff des Lyrikers aufzugehen. Aber eben jenes leidenschaftlich bewußte Pathos, jene mächtige sittliche und ästhetische Willensspannung, in der seine Größe ruht, ist ihm bei seinem ‚Michel Michael' verhängnisvoll geworden. Nur zu gut sah sein künstlerischer Sinn den Unterschied zwischen Drama und Lyrik. Nur zu fest spannte sein sittlicher Wille eine bedeutende Einheit um sein Werk. Grade der letzte Zusammenhang zwischen Lyriker und Dramatiker, eben das Dichterische, die rein gefühlsmäßige Hingabe an eine Gestalt ging darüber verloren. Alles dramatisch Gemeinte erstarrte in allegorischen Bedeutsamkeiten — und wiederum nur aus lyrisch pointierten Augenblicken brach die klingende Flamme seiner großen, wortgewordenen Seele auf. Der ‚Michel Michael', der ein Bergmann im Eichsfeld sein soll und doch immer den deutschen Michel bedeutet; seine Liese Lied, die sein lebendiges Mündel und Findelkind sein will und doch eben stets seine, die deutsche Seele ist; der Barbarossa, der Eckart, der Eulenspiegel, die in ihrer bekannten Bedeutung alle drei innerlich — der prologierende Eulenspiegel sogar äußerlich — aus dem Rahmen jedes realen Spiels steigen, und die doch schließlich behaupten, hohe Herren in bloßen Karnevalsmasken zu sein; dieses ganze Maskenfest, auf dem der

Landrat dem Michel seine Scholle ablisten will, und auf dem inmitten höchst bedeutsamer Gruppenvorgänge, der Held noch eine ganz komplizierte Allegorie träumt! — all' das läßt uns zwischen mitgehender Phantasie und aufpassendem Verstand in einer ungemütlichen Mitte; wir müssen viel zu sehr aufpassen, um die Lust des Traumlebens genießen zu können und sind für eine Belustigung des Verstandes doch in viel zu nebliger Luft. Die Sprache präzisiert rhetorisch-rhythmisch und schwankt doch dabei lyrisch, sie reimt absichtsvoll kalt krasse Natürlichkeiten und steigt unvermittelt ins heiß pathetische — man bleibt lau. — Aber dann freilich h e i ß t die Liese nicht mehr „Lied", sondern sie s i n g t:

„Willkommen, weißer Mond im Blauen
allein!
Laß mich deine Heimat schauen,
sei mein!
Ich sitz im Dunkel voll Geduld,
du scheinst!
O leuchte jedem heim voll Huld,
dereinst!"

Und da hat uns freilich die ganze Wärme eines Dichters erfüllt — aber eines Lyrikers.

Scheinbar geringer ist der Abstand und noch größer deshalb die Verführung des Epikers zum Drama. Was alle diese Dichter zur Bühne lenkt, das ist ja nicht schwer zu erklären. Keineswegs braucht man schnöde Gewinngier oder eitle Ruhmsucht heranzuziehen; es ist die vollere Resonanz, die sichtbarere Wirkung, das mehr unmittelbare Pathos der Bühne, das gerade die Besten verlocken muß — die, die nicht selbstzufriedenen

Ästheten, sondern hingebende Arbeiter am Werk ihres Volkes sind. Aber diese Poeten übersehen immer wieder, daß die dramatische Form nicht jedem, auch keineswegs jedem großen poetischen Talent freisteht. Weder der Lyriker, der sich ganz in sein Leben verliert, noch der Epiker, der ein fremdes Leben fest in seiner ruhigen Hand hält, vermag die dramatische Form zu meistern, die da verlangt, daß man sich in ein fremdes Leben völlig verliere — aber in ein mannigfach wechselndes, in den Zusammensturz vieler gegeneinander bewegter, aktiv erfaßter, redend offenbarter Menschen. Der leidenschaftliche Anteil am aktiven Menschen, die begeisterte Hingabe an handelnde schicksalträchtige Charaktere, die ist es, die den Dramatiker macht.

Diese Hingabe, diese Begeisterung besitzt aber auch ein belangvollerer moderner Erzähler wie Jakob Wassermann nicht in einem Grade, der Kunst erzeugen könnte. So bleibt z. B. sein kleiner Akt ‚Gentz und Fanny Elßler' eine liebenswürdige Skizze, eine melancholische, allzu leichte, allzu zarte Plauderei. Daß der alternde Fürst des deutschen Journalismus, der greise Herr Hofrat im Metternichschen Wien, mit all seinem Geist, seinem Feingefühl, seinem Takt die junge aufblühende Tänzerin, die er fand und erzog, nicht wird halten können, das wissen wir vom ersten Wort an. Es ist für uns kaum die Lösung eines Problems zu nennen, wenn Fanny schließlich gesteht, daß sie einem jungen Tänzer ihre Gunst geschenkt habe und der greise Hofrat fröstelnd zurückbleibt. Manches von dem feingeistigen Ton der Wiener Empire, manches von der wehmütigen Melancholie des Altwerdens ist in

diesem kleinen Akt eingefangen. Aber daß ein vor allen Dingen geistreicher Mann wie Gentz dies Ende nicht ebenso sicher wie wir alle voraussehen soll, das hat uns Wassermann nicht glaubhaft gemacht; eine Leidenschaft, die so verblenden kann, darzustellen, das vermag seine Sprache offenbar nicht! Und so fehlt es seinem gebrechlichen Spiel an „Spannung" in jedem Sinne des Wortes.

Viel glücklicher ist in der Motivsetzung Wassermanns Komödie: ‚Hockenjoos'. Ein fränkisches Städtchen will sich ein Air geben und setzt seinem verschollenen und totgesagten Sohne, dem Maler Hockenjoos, ein Denkmal. Hockenjoos ist aber gar nicht tot und kommt am Tage der Denkmalsenthüllung als ein vergnügter Vagabund nach Hause, um von den lieben Mitbürgern, die ihn einst herzlich schlecht behandelten, ein erhebliches Schweigegeld zu erpressen. Für einen geborenen Theatertechniker wäre das Stoff genug zu einer fünfaktigen Heiterkeit. Wassermann hatte einmal drei Akte daraus gemacht, die zu dünn schienen; er hat jetzt den Stoff auf einen Akt zusammengedrängt — und er ist immer noch zu dünn. Das kommt nämlich daher, daß Wassermann da aufhört, wo für den Dramatiker das Stück beginnen würde: beim Zusammenstoß des Malers und des denkmalstiftenden Herrn Bürgermeisters; hier müßte es nun Intrige und Kampf, tollustige Entfaltung aller beteiligten Charaktere geben — bei Wassermann ist nach ein paar Repliken alles geregelt und es wird nur ein drastisches Schlußbild gestellt. So pufft die ganze lustige Fabel in die Luft und wir erkennen, daß man auch, um eine gute Posse zu schreiben, der spezifisch dramatischen Begabung nicht entbehren kann.

Und so wird wohl auch nichts daraus werden, wenn ein anderer nicht nur beliebter, sondern auch belangvoller Erzähler, Georg Hermann, fröhlich verlangt, das Theater solle sich ihm anpassen. Das wird es ganz bestimmt so wenig tun, wie das niederdeutsche Klima sich einem Lungenkranken zuliebe in ein ägyptisches verwandeln wird, denn die theatralischen Bedingungen sind nicht weniger gesetzlich als die klimatischen. Eine einheitliche Lebensbedingung der dramatischen und der theatralischen Form ist die Konzentration des Interesses (von Dichter und Publikum) auf handelnde, sprechend vorwärts bewegte Menschen. Der Mensch als bloßes, gleichgeordnetes Teilchen Welt ist eine epische Möglichkeit. Die dramatischen Mittel sind zu seiner Darstellung unnütz kompliziert und die sinnlich unterstreichende Vollkraft des Theaters macht solche ruhende Situation unweigerlich überdeutlich, peinlich, unerträglich, sei es nun, daß die Zeichnung satirisch, wie bei Hermann, oder sentimentalisch, wie bei Wassermann ist — Zustandszeichnungen sind nie Dramen. (Die dramatische Möglichkeit Gerhart Hauptmanns, die auch nur die schwankende Möglichkeit eines Grenzfalles ist, beruht darin, daß bei ihm der Zustand, die Situation, das Milieu zwar herrscht, aber nicht absolut, sondern als die dämonische Macht, die zuweilen außen, immer innen den Kampf mit dem seelisch Freien im Menschen austrägt. Und doch bedeutet schon diese nicht episch, sondern tragisch empfundene Vorherrschaft des Milieus einen Abbruch an dramatischer Kraft.)

Georg Hermann hat sich durch die beiden Romane von Jettchen Gebert ein großes Publikum geschaffen

und neuerdings durch ‚Kubinke' die Zahl seiner Freunde vermehrt. Hermann hat in seinem kecken, scheinbar kunstlosen Plauderton die berüchtigte Berliner Schnoddrigkeit gleichsam ins Epische stilisiert; aber es liegt hinter diesem kecken Äußern eine Menge Liebe zum Leben, Respekt und Ehrfurcht für die Natur auch in ihren einfachsten und gröbsten Offenbarungen. Und das macht den Wert und Reiz dieser neuberlinischen Persönlichkeit aus. Von all dem hat das kleine Stück ‚Der Wüstling oder die Reise nach Breslau' auch mancherlei, aber es ist doch gar zu salopp und launisch hingeschleudert. Jenes bequeme Verweilen beim Detail, das für den Epiker, der die Breite der Natur, die Überlegenheit der Dinge und Tatsachen darstellen will, ein Stil sein kann, das ist für den Dramatiker in jedem Fall eine Schwäche und ein Fehler. Die Hauptfigur ist ein Berliner Ästhetenjüngling, der Zarathustra und die kühnste neue Lyrik im Munde, aber eine jämmerlich schäbige Gesinnung im Busen und höchst alltägliche Triebe in den Eingeweiden hegt. Dieser Jüngling bandelt mit einer ähnlich „vergeistigten" Jungfrau an, deren Mama mit Frauenbefreiung und Menschheitsbeglückung viel beschäftigt ist, um für solche bürgerlichen Einzelheiten, wie das Ergehen des eigenen Kindes, Zeit und Muße zu haben. Als dies Verhältnis aber Folgen zu haben scheint, wird die etwas beschädigte Jungfrau von diesen edlen Geistern in schöner Skrupellosigkeit dem einzigen anständigen Menschen in dem Stück aufgehängt, dem Zimmerherrn der Mama, einem harmlos beschränkten, biederen Bankbeamten und Kegelbruder, der durchaus keinen Sinn für das „Höhere", aber das Herz auf dem rechten Fleck hat. In der Sym-

pathie für diesen anständigen Philister und in dem Ingrimm gegen diese schäbig verlogenen Bohemiens steckt eine höchst achtungswerte Menschlichkeit, und mancher guthumoristische Zug ist gelungen. Aber mit allzuviel Behagen, mit allzuviel spielerischer Laune haftet Hermann an allen Einzelscherzen; besonders die Verulkung der Kaffeehausästheten, die schon gar nicht mehr die letzte Mode trifft mit ihren Details (denn das Stück ist schon an die fünf Jahre alt), ermüdet auf die Dauer durch ihre Breite; es fehlt an Zug, an Bewegung, an Vorwärtsgang, an dramatischer Konzentration, und so werden ihre mannigfachen Qualitäten der Komödie doch zu keinem Theaterleben verhelfen können.*)

Wenn der geborene Epiker doch einen wesentlichen Beitrag zur stehenden Schaubühne liefert, so gelingt ihm das nicht durch die Kraft der Kunstform. H e i n - r i c h M a n n s ‚Schauspielerin' ist zwar weit interessanter und wichtiger als Wassermanns oder Georg Hermanns Versuche, aber doch nur um ihrer inhaltlichen Werte willen, um der tiefblickenden und erschreckend mutigen Kraft willen, mit der hier eines der gefährlichsten Probleme der gegenwärtigen Kultur: Der Kampf zwischen zielvollem Leben und stilvollem

*) Die später von Georg Hermann gezeichneten Bühnenprodukte, Dramatisierungen der eignen Romane, brauche ich hier nicht zu behandeln — sie hat der Wille zum Theatergeschäft, nicht der zum Drama gezeitigt. Sein letztes Produkt „Mein Nachbar Ameise" kann als Schulbeispiel dafür genommen werden, daß liebenswürdige und geistreiche Plauderei, die an der Grenze von Feuilleton und Epos reizvoll sein kann, auf der Bühne nichts als unendliche Langeweile wirkt. Zum Shaw, an den Georg Hermann wenigstens mit seinen Bühnenanmerkungen anknüpft, fehlt ihm doch ganz die kämpferische Aktivität, die von dem Iren auf seine R e d e n d e n ausströmt.

Bewußtsein, aufgegriffen ist. Dies Stück hat Momente von einer erschreckenden psychologischen Kraft und führt mit gefährlicher Kühnheit an schwindelerregende Abgründe unserer Existenz heran. Heinrich Mann hat früher eine Novelle ‚Schauspielerin' geschrieben und hat darstellen wollen, wie ein Weib zur rechten Bühnenkünstlerin wird, weil sich ihr das Leben in Gestalt eines merkwürdig dekadenten Mannes, den sie liebt, immer wieder entzieht. Hier nun greift er das Problem von der entgegengesetzten Seite. Er läßt seine Schauspielerin zugrunde gehen, weil sie in der Ehe mit einem vornehmen, ruhigen, bürgerlich fundierten Menschen den Frieden will. Aber er bleibt da nicht in dem billigen äußeren Kontrast von Theaterboheme und sozialer Ordnung stehen, er zeigt die letzte innere Unmöglichkeit, die den Bühnenmenschen vom Alltagsmenschen trennt. Nicht weil er lügt, sondern im Gegenteil, weil er durch sein Gewerbe lebensgefährlich wahr geworden ist, scheitert der Schauspieler im Leben, weil er jeden Affekt, jede Neigung mit berufsgeübter Hand so isoliert ins Licht des Bewußtseins hebt, ihn so auf sein äußerstes Leben stilisiert, daß der tief unterbewußte Naturgrund, auf dem das wirkliche Leben gebaut ist, nicht mehr trägt, daß zwischen unseren einzelnen Augenblicken unüberbrückbare Klüfte sich auftun, in die wir hinabstürzen. Die ruhmgekrönte Komödiantin Leonie Hallmann schwankt zwischen dem vornehm-stillen Bürgerssohn und einem brutalen Abenteurer, dem sie früher angehörte. Weil sie jede Schwankung bis zur letzten „Wahrheit" herausheben muß, weil sie keinen führenden Instinkt mehr hat, der schamvoll hält, mildert, überbrückt, hindurchleitet, verliert sie beide Lebens- und

Liebesmöglichkeiten. Sie nimmt Gift. Diese Schauspielerin geht daran zugrunde, daß sie jeden ihrer Augenblicke mit höchster Kunst bis zu Ende leben will und dadurch keine einheitliche Gesamtexistenz mehr zustande bringt — und sie ist damit nur der bedrohlich repräsentative Fall des viel zu bewußten, viel zu wachen modernen Menschen. So ist dies Theaterstück im bedeutendsten Sinne des Wortes ein Dokument der Zeit. — Aber die Art und Weise, wie dies alles geschieht, ist wiederum durchaus undramatisch und beweist, daß ein Künstler wie Heinrich Mann doch nicht ohne Not sein ganzes bisheriges Schaffen in die epische Form gepreßt hat. Denn jetzt, wo er, in einem menschlich ja begreiflichen Expansionsbedürfnis, über diese Form hinausstrebt, läßt ihn die künstlerische Klarheit seines Instinkts überhaupt im Stich. Er, der eine Novelle nie anders als auf der Vision ganz konkret gefaßter Situationen aufbauen würde, baut dieses Drama ersichtlich auf ein psychologisches Problem, zu dem nachträglich grell illustrative Situationen und Dialoge hinzukonstruiert sind (statt auf einer ursprünglichen Vision kämpfend bewegter Menschen). Seine Szenen und Menschen sprechen viel deutlicher, bewußter, beispielhafter als für ihre Gefühlswirkung erträglich ist. Auf diese Weise wird Heinrich Manns Stück, das seiner Intention nach neue Bahnen weisen könnte, kein Werk, sondern nur eine literarische Anregung ohne künstlerische Lebenskraft; denn seiner dramaturgischen Form nach ist es ein Rückschritt zu der leblos dozierenden Form des Dumasschen Thesenstücks, eine nach Ibsen, Hauptmann und Schnitzler ganz atavistisch anmutende Gesellschaftsspielerei.

Der Stil dieser Stücke, mit denen uns auf deutsch damals Lindau und Blumenthal, freilich sehr fern von Heinrich Mannscher Geistigkeit, erfreuten, war bei diesen Meistern zwar bloßes gelerntes Handwerk, stammte aber bei ihren begabteren Vorbildern in Frankreich aus einer durch und durch undramatischen Lebensanschauung, aus einem Geist, der nur für die Gesellschaft und ihre Probleme, aber nicht für das kämpfende Individuum und seine Auseinandersetzung mit den Naturgewalten Gefühl hat. Neben diesem antiheroischen Diskutierstück blühte damals freilich noch das pseudoheroische Epigonendrama, und auch im Hinblick auf diese Produkte bedeutet das Theaterjahr 1911 eine verzweiflungsvolle Renaissance der Zustände vor 1880. Die Abfassung von fünffüßigen Jambentragödien hat ja nie ganz aufgehört; aber zu Erfolg und Ansehen hat sie doch erst wieder Ernst Hardt gebracht — auf dem Umwege über Hofmannsthal. Daß Hofmannsthals Epigonen die Sprache ihres Meisters so leicht, so unnotwendig, so bedeutungslos handhaben, wie Theodor Körner das Schillerpathos, das habe ich schon vor mehr als fünf Jahren gezeigt; und daß Ernst Hardt einer der mühseligsten unter diesen Nachempfindern ist, an Proben aus seiner völlig komischen ‚Ninon de l'Enclos' dargetan. Inzwischen hat Hardt nicht an innerer Spannkraft und wirklicher rhythmischer Bewegtheit, wohl aber an manueller Geschicklichkeit und Theaterfestigkeit gewonnen; und da er obendrein für alle braven Wagnerseelen durch Szenen voll äußerlich aufgeregter Sexualität mystisch empfohlen ist, so ward es ihm bestimmt, die große Renaissance des jambischen Kostümdramas wieder heraufzuführen.

Deutsche Professoren — stets bereit, bekannte und anerkannte vaterländische Kostüme statt der immer bedenklich „umwälzenden" schöpferischen neuen Menschen der Nation zu protegieren — haben Hardts ‚Gudrun' als geniale Erneuerung altdeutscher Epik angepriesen. Gewiß kann nur flach rationalistisches Vorurteil die Bedeutung verkennen, die ein großer alter Mythos für eine dichterische Leidenschaft haben könnte, die sich in ihm verleiblichen will. Aber hier ist wahrhaftig nicht jene Leidenschaft am Werke, die das neue Leben in die Welt setzt. Hier steigt kein schöpferischer Geist zu den Müttern, um einen neuen glühenden Schlüssel des Daseins heraufzubringen. Ein wenig gefühlvoll, nicht ganz geschmackvoll, sehr wenig gedankenvoll, wird das Vorhandene, das Vorgeformte gesehen, empfunden, gewählt, gemischt. Die höhere Kochkunst, die allerlei Reizvolles für den Gaumen bietet. Aber die Seele hungert. — Die mittelalterliche Gudrun steht ganz und gar auf dem ritterlichen Standesbewußtsein, auf dem Geist ihrer Kaste. Es ist die Ehre der Sippe, die in ihr lebt und die Pflicht des Adels, die sie erfüllt, und diese Pflicht heißt Treue. Individuelle Regungen spielen da fast gar keine Rolle. Ob sie den Bräutigam Herwig liebt oder den Räuber Hartmut haßt, das entscheidet nichts: die Ehre einer Königstochter entscheidet und befiehlt, den Heimischen Treue zu halten, den Fremden Trotz zu bieten. Für diese großartige Geste einer alten Kultur hatte Hardt irgend ein Nachgefühl. Zugleich aber hatte er ein lebhafteres Nachgefühl für den Reiz und Wert des Individuellen, wie ihn neuere Kulturen ausgeprägt haben. So „modernisierte" er Gudrun; er macht jetzt alles Wesen daraus,

daß sie ihren Räuber Hartmut in Wahrheit liebt und ihm dennoch trotzt. Damit zerstört er die ruhige Großheit der alten Fabel, die auf einem ganz außerindividuellen Interesse erbaut ist. Und er zeigte doch keinen mehr elementaren Sinn für die neuere Lebensform, denn der Heroismus eines als Individuum begriffenen Wesens dürfte ja wahrhaftig nicht darin bestehen, einem ungeliebten Manne treu zu bleiben und dem einen, den individuelle Wahl uns als rechte Ergänzung unserer Persönlichkeit anzeigt, bis in den Tod zu trotzen. Aber hier sind eben nur mit auswählendem Geschmack zwei wirksame Momente aus ganz verschiedenen Welten — die Großartigkeit unpersönlichen Standesbewußtseins, der Reiz höchst persönlichen Gefühlslebens — zusammengestellt; so kann nichts Geeintes, nichts Notwendiges, kein Organismus entstehen.

Keineswegs schwieriger, nur ein wenig zeitraubender wäre es, an den Lebenszellen, am Sprachlichen dieses Dramas aufzuzeigen, wie überall eine wählerische Nachempfindung, kein notwendiges Grundgefühl am Werk ist, wie das konventionelle Jambendeutsch mit mittelalterlichen, kleistischen und vor allem hofmannsthalischen Zieraten besteckt ist, wie alle Bilder arbeitsam hineingesetzt, statt im Drang einer Leidenschaft gewachsen sind, wie ein angestrengtes Metrum, kein freier Rhythmus diese ganze Wortmasse vorwärts wälzt. Die jämmerlichste Banalität bricht durch alle Bildungsmache notgedrungen in diese „Bilder"-Sprache ein — eine letzte Armseligkeit wie der ‚goldene Sohn' (den doch eine Marlitt fast verschmähen würde) erfährt bei Hardt Leitmotiv-Ehren! Und dieser Kitsch bleibt Kitsch, wenn man auch in der neuen Hofmannsthal-Weise für

den Superlativ das vage „groß", für „sehr" das kindliche „so" sagt und in gezierter Primitivität die Personalpronomen ausläßt. Hier ist nichts zu spüren von der persönlichen mittlerlosen Welterfahrung, die einem Dichter die Schwungkraft leiht, seinen Atem beflügelt, daß seine Worte ein Strom werden, der uns zu neuen Ufern trägt. Hier hat sich jemand kostümiert, um in erinnerungsvollen Gewändern recht eindrucksame großartige Gesten zu machen. Und damit sind wir wieder bei jener Kostümdramatik, jenem bedeutungslosen Spiel moderner Empfindsamkeit mit alten Heldennamen, das vor einem Menschenalter die Geibel, Kruse, Dahn und Wilbrandt aufführten und dem wir uns seit der naturalistischen Revolution entronnen glaubten. Denn das Recht des Naturalismus war bei all seinen ästhetischen Irrtümern in dem Gefühl gegründet, daß Kunst ein Naturvorgang, etwas sachlich Notwendiges, sachlich Produktives bei Autor und Publikum sein müsse, nicht ein Unterhaltungsspiel mit kulturellen Reminiszenzen. Die Stücke dieses Hardt sind wieder solche Unterhaltungsspiele, die wir nicht brauchen; sie wissen von unserer Wahrheit nichts.

Bekommen wir nun etwa von einer Nachfolge des letzten Heinrich Mann noch die Auferstehung der Lindau, Blumenthal und Lubliner: das blutarme und pointenreiche Konversationsstück — dann hätten wir es ja wirklich in einem Menschenalter erfreulich weit gebracht in der Entwicklung dramatischen Formgefühls und dramatischer Formkraft!

Der Bestand von anno 1880 wäre wieder erreicht, der Rückweg beendet!

2. BESSER ALS SHAKESPEARE?

„Besser als Shakespeare" findet Bernard Shaw seine moderne Produktion, wenigstens der Absicht nach, weil sie „philosophischer" sei, weil sie unser Wirklichkeitsbekenntnis, unserm Wertbegriff mehr Genüge tue. Das heißt: stofflich, schematisch, ideell! Die Schwäche des starken Geistes Shaw wird nirgends so offenbar wie hier in seinem Verhältnis zu Shakespeare; der Kluge ist hier nicht klug genug, nichtklug zu sein. Es ist der reine Rationalist, der (wie kleinere Geister gleichen Schlages bei uns) das im Grunde symbolische Wesen aller Kunst nie begriffen hat, das rhythmische Wesen, in dem nur das Wie, nie das Was gilt, und in dem unzerstörbar und ohne eine Möglichkeit, zu veralten, die großen Shakespeareschen Bilder menschlicher Schicksale ruhen — Antonius und Kleopatra stets so zeitlos gültig und gegenwärtig wie Falstaff und Heinz, Hamlet und Ophelia. Unser dramatischer Nachwuchs, der in seinen besten Kräften auf den Wegen Shakespeares drängt, ist klüger als der kluge Shaw. Shaw ist ja dem Wesen dramatischer Kunst nie näher als dort, wo er auch dem Wesen Shakespeares am nächsten kommt, das heißt: wo seine ethische Leidenschaft zur künstlerischen anschwillt, wo er sich in seine Idealgestalten verliebt und mit reiner Bildnerfreude an ihnen arbeitet. Unsre jungen Dramatiker spüren, daß die Hingabe an Menschenwesen und Menschenkämpfe, diese Hingabe, in der allein Shakespeares Genius seine glühende Welt gebiert, das einzige ist, was uns von Problemreiterei, lyrischer Deklamation und ethischen Doktrinen auf der Bühne erlösen und das Drama wiederbringen kann. Aber nur der Meister ist

imstande, vom Meister lediglich die Befreiung zur edlen Tat zu empfangen; der Schüler lernt stets zuviel, auch mehr oder weniger äußerliche, zufällige und individuelle Praktiken, Gebärden, die das historische Kleid des ewigen Shakespeare sind. Nur wer von allen solchen Schülermanieren frei, in der eigensten Sprache seiner, unsrer lebendigsten Gegenwart den Shakespearischen Sinn neu aussprechen könnte, der würde ebenso gut und damit freilich für die Zeitgenossen „besser als Shakespeare“ sein.

Einstweilen stecken unsre Dramatiker noch in der Schule. Sie ahmen Shakespeare nach — nicht mit der naiven Gläubigkeit gewisser Romantiker, nicht mit der raffinierten Laune, wie es Emil Ludwig in seinem ‚Borgia‘ tat —, sondern unfrei und notwendig. Man hat das Gefühl, daß sie vielfach nicht aus einem gleich mächtigen Welterlebnis zu Shakespearischen Formen kommen, sondern durch das Erlebnis der Shakespearischen Formen erst zur Welt vordringen, daß sie das Leben überhaupt erst aus dieser Hand empfangen, die freilich die menschlich mächtigste, aber doch nicht Gottes Hand ist. So sind viele Shakespearische Formen bei ihnen stark empfunden, aber doch nur nachempfunden; sie erscheinen deshalb zuweilen leer und bedeutungsarm, während sie bei Shakespeare überaus sinnvoll sind. Denn dort sind sie von einer zentralen Lebensvision aus als Werkzeuge eines Planes voll tiefster dichterischer Weisheit erschaffen und eingeordnet; hier entzückt sich der Künstler am Wohlklang, an der Stimmungskraft des eigenen Instruments und wirkt damit auf die Dauer ermüdend und gleichgültig.

* * *

Das gilt in etwas auch für das neue Werk von Otto Hinnerk, das den Titel ,Ehrwürden Trimborius' führt. Von Hinnerk ist, seit ich hier vor vier Jahren seine wenig glückliche Märchendichtung ,Cyprian' anzeigte, nichts herausgekommen. Nun gibt der Dichter, an dessen Talent die ,Närrische Welt' und der köstliche ,Graf Ehrenfried' ja längst keinen Zweifel zuließen, uns wieder einen Grund zur Freude. ,Ehrwürden Trimborius' bringt zwar nirgends jene unvergleichlich klare, wehmütig lächelnde Heiterkeit, mit der der erste Akt des ,Grafen Ehrenfried' entzückte; aber er gibt starke, echt komödienhafte Erfindung, die wir doch als die Sprache eines lebendigen Menschenherzens empfinden müssen. Und das ist viel.

Das Stück spielt um 1700 in Deutschland, also in einer recht wüsten und dabei kargen Welt. Ein Wanderkomödiant, dessen Sehnsucht über sein Gewerbe hinaus nach fruchtbarer Wirkung und zugleich nach einem Leben in Ruhe, Ordnung und Reinheit verlangt, gibt sich mit den Papieren eines Geistlichen, den er halbtot im Walde fand, für eben diesen, am Hofe eines sehr kleinen Souveräns erwarteten Hilfsprediger Trimborius aus. Und er spielt seine Rolle mehr als gut; er bringt zum erstenmal Versöhnung, Liebe, menschliche Religiosität an den kleinen Hof, der unter der Tyrannei der fanatisch lutherischen Gräfin und den Kabalen katholischer Anverwandter bisher seufzte. Wie dieser Komödiant nun schließlich seine Würde an die Gerechten wieder verliert und dem rechten Trimborius, einem bornierten Zeloten, weichen muß — das scheint mir nicht klar und wirksam genug durchgeführt zu sein. Weder das bittere noch das süße Lachen klingt klar aus diesem

Ende. Der Gang des Stückes wird langsam und schwankend in allerlei psychologischen Szenen, die immer wieder den problematischen Hauptcharakter umkreisen. Es ist diese sprunghaft irrlichternde Szenenführung und der ebenso sprunghafte, sehr lebendige, aber auf die Dauer verwirrende und dürre Dialog, in dem sich mir bei Hinnerk die zu direkte Abhängigkeit von Shakespeare ankündigt. Diese Shakespearischen Mittel dienen hier nicht einem von klarem Grundgefühl vorgezeichneten Spiel; sie sind selbst das Spiel, in dem eine unsicher schwankende Stimmung sich schwelgerisch ergießt. An überlegener Ruhe, an Zielsicherheit fehlt es der Hinnerkschen Komödie sprachlich wie szenisch. Aber es ist soviel Leben, soviel szenische Bewegung und gestaltende Menschlichkeit in ihr aufgehäuft, daß ein stark und klug zugreifender Dramaturg hier noch ein sehr erfreuliches und wirksames Theaterstück ans Licht heben könnte.

* * *

Pflegt Hinnerk die springende, spielende, schnellende Seite des Shakespearischen Dialogs bis zum Übermaß, so forciert Franz Dülberg in seinem ‚Cardenio' die breit ausladende Wucht, die üppige Metaphorik der Shakespearischen Sprache. Nur wirkt sein Pathos und seine Bildlichkeit (die übrigens noch bei Hebbels Antithesenstil in die Schule gegangen ist) mehr pflichtbewußt und zweckmäßig als elementar. Dülberg nimmt die alte Fabel von Cardenio und Celinde noch einmal vor, die schon Gryphius, Arnim und Immermann verführte. Ist es eigentlich eine dramatische Fabel, diese wütige Liebesgeschichte von Cardenio, der die Olympia liebt, dem die Olympia durch die List eines Nebenbuhlers

(der sie unerkannt vergewaltigt und hernach die Geächtete ehelicht) entrissen wird, der vorübergehend bei der schönen Buhlin Celinde Betäubung findet und schließlich, zu Olympia zurückgetrieben, zugrunde geht — ist diese Fabel eine dramatische Fabel? Ist sie in eine Ordnung zu bringen, die uns mehr als eine Folge grausig aufregender Szenen, die uns ein menschlich-typisches, bedeutsames Erlebnis bietet? Dülberg versucht, der Dichtung einen einheitlichen Sinn zu geben, indem er den stolzen Spanier Cardenio einen Verzweiflungskampf um das Kind führen läßt, das er sich als Erben fordert und das nun die Arglist des Nebenbuhlers im Leibe der Geliebten erweckt hat. Unter Einsatz seines Lebens gewinnt er soviel Macht über die Frau zurück, daß sie das Kind in ihrem Schoß doch wie das seine empfindet, es als Cardenios Kind auf die Welt bringen wird. Aber theatralisch ist es fraglich, ob dies physiologische Motiv, dies sprachliche Ringen um das unsichtbare Kind im Leibe der sichtbaren Frau erträglich sein wird, und dramatisch sinkt damit die ganze Gestalt der Celinde zu einer bloßen Episode, einem Umweg herab — wofür sie doch wieder viel zu anspruchsvoll und bedeutend aufgerichtet ist. (Dies freilich ist schon einer der Grundschäden des in Zufällen abenteuernden epischen Stoffes!) Auch scheint mir gerade für ein so subtiles Motiv Dülbergs Sprache zu pathetisch, nicht nervös, konkret, eindringlich genug. Von der lyrisch-balladesken Wirkung, die in Dülbergs ersten Stücken so außerordentlich stark war, ist in diesem breiten Fünfakter nur wenig zu spüren; dafür ist er freilich an äußerlicher Rundung, an theatralischer Sicherheit und Klarheit den früheren Produkten turmhoch überlegen. Es ist ein durchaus spielbares Stück. Wenn man

hoffen will, daß ein glücklicheres Motiv die starke Stimmungskraft des frühern Dülberg mit dieser neu erworbenen technischen Fähigkeit einmal vereinen wird, so braucht man das Vertrauen nicht aufzugeben, daß von ihm unsrer Bühne noch Gutes kommen wird.

* * *

Sicherer als Hinnerk, reicher als Dülberg entwickelt Hans Kyser sein Talent. Seine Sprache hat die nervöse Schnellkraft, die splitternde Lebendigkeit und zugleich den großen Atem, die dröhnende Wucht; zudem bedeutet sein neues Werk ‚Titus und die Jüdin' einen mächtigen Schritt über die ‚Medusa' hinaus, theatertechnisch wie dramatisch-dichterisch. Es liegt zum Teil im Stoff — aber Motivwahl ist ja wahrhaftig in der Entwicklung eines Künstlers nichts äußerlich Zufälliges. In ‚Medusa' wurden fleischloses Schöpfertum und geistloses Fleisch nach beiderseitiger ideologisch-romantischer Überspannung zum brutal-sentimentalischen Zweikampf gehetzt. Wahrere, reinere Mächte stehen jetzt auf dem Plan: die Macht eines Weltherrn scheitert an der Macht einer Seele. Titus, der allmächtige und von seiner Allmacht angewiderte Herr des faulenden römischen Weltreichs, findet in einem namenlosen Judenweibe den letzten Reiz und den ersten Widerstand. Den Mann dieses Weibes hat der Cäsar mit sehr vielen andern ergriffenen Juden ans Kreuz schlagen lassen — in der grenzenlosen Gebärde ihres Schmerzes findet er zum erstenmal ein Gefühl, das seiner eigenen Weltverzweiflung ebenbürtig scheint. Über die lockendste aller Königinnen hinweg schreit Titus nach dieser gleichgewachsenen Seele — aber eben diese Größe, eben diese unermeßliche Reinheit ihres Schmerzes macht dies

armselige Judenweib auch für den Cäsar ganz unerreichbar, ob er ihr gleich Jerusalem, Rom und die Welt bietet. Das Weib stirbt, Titus verzweifelt und Jerusalem wird verwüstet — Verfall und Fäulnis geht weiter.

Es ist eine wilde, wüste, finstre Welt, in die Kyser uns zwingt, aber er zwingt uns! Es ist Größe in seinem Griff und ein Schrei aus der großen Einsamkeit aller Kreatur dringt zuweilen an unser Ohr. In abgedämpfterem Klang begleitet diese wilde Melodie das Schicksalslied zweier Geschwister — jener allerverlockendsten Königin und ihres Bruders, die, mit der tiefsten Liebe für einander verdammt und gesegnet, sich erst sterbend angehören dürfen. In den Szenen dieser Geschwister ist eine zitternd springende Melodie, eine lyrische Süßigkeit, eine rhythmische Festlichkeit des dialogischen Baus, die ungemein an den Stil Emil Ludwigs erinnern, dieses nervösesten, zartesten, weichsten und undiszipliniertesten unsrer jungen Shakespeareaner. Im ganzen freilich unterscheidet sich Kyser nicht weniger als durch straffere theatralische Zucht von dem kulturweltschwelgerischen Ludwig durch seine gewaltsam rauhe, fast rohe Art. Er hat von der ‚Medusa' her noch manchmal dies ziellose naturalistisch-romantische Schwelgen im Wüst-Gräßlichen, Gewaltsamen — über alles dramatisch Gerechtfertigte und Geforderte hinaus. Auch dies ein Beispiel falsch gerichteten Shakespearischen Einflusses. Ein andres Musterbeispiel gibt Kysers zunächst höchst effektvoller Anfang. „Lager des Titus. — Titus: Boten aus? — Der Bote (stürzt toterschöpft nieder): Rom! — Titus: Mensch, bringst du mir die Welt? — Der Bote kann vor Erschöpfung nicht sprechen und nun setzt Titus zu einer mächtigen ironisch-pathetischen

Periode ein: Nun kann er Rom mit einem Wort verschenken . . ." Wahrhaftig mit Bärengriff geballt und in der Verdichtung von epigrammatischem Anschlag und rhetorischer Resonanz scheinbar ganz Shakespearisch. Aber der Schein trügt — Shakespeare hätte nie solch einen unüberbietbar starken Ton an den Anfang gestellt! Der hier offenbar im Speziellen vorbildliche Anfang von ‚Antonius und Cleopatra' zeigt es: der epigrammatisch wuchtenden Botenmeldung geht eine ruhig plaudernde, sachlich orientierende Expositionsszene zweier Nebengestalten voran! Hinter der Theaterpfiffigkeit des Franzosen, der sogar das Rücken der Stühle im Anfang jeder „representation" mitberechnete, steht doch die dramatische Weisheit, daß wir in eine fremde Welt langsam hineinwachsen müssen, daß diese vorzeitige Leidenschaft uns noch ganz fremder Menschen fruchtlos verpuffen muß. So ist auch hier ein direktionsloses Schwelgen im Besitz Shakespearischer Mittel — ein lyrisch-stimmungshaftes Auskosten des einzelnen Instruments. Trotzdem ist dieser straff gebaute, an großen Gebärden, mächtigen Worten reiche Dreiakter ein außerordentlicher Talentbeweis. Ich möchte von Kyser das Größte hoffen — wenn er nicht diese plebejische Verbissenheit hätte, diesen bittern Grimm. Die edle Süßigkeit und Milde des hohen, harten Shakespeare ist doch wohl keine schöne Zugabe, sondern die Voraussetzung seiner allaufnehmenden Größe. „Lachende Löwen" sind uns verheißen. Gütigere, hellere Sterne laß dir scheinen, Dichter Kyser, auf dem Weg zu Shakespeare, zum Drama.

3. BIBLISCHES INTERMEZZO

Auf dem Wege zum Drama nehmen unsre jüngern Talente immer wieder kleine Abstecher in das gelobte Land der biblischen Motive vor. Es ist auch gar nicht gesagt, daß in diesem Stoffkreis, der vielleicht noch mehr als jeder andre im heutigen Deutschland Resonanz hat, nicht eines Tages der große Schatz des dramatisch durchschlagenden Motivs gehoben wird. Einstweilen aber gehen unsre Poeten gar nicht in die Tiefe der großen repräsentativen Konflikte, die im Zeichen der heiligen Schrift wohl darzustellen wären; sie haften fast ausschließlich an den erotischen Stoffen, an den sexuellen Zusammenstößen, die man freilich gleich repräsentativ an gar vielen Orten auflesen kann, zu denen man eigentlich die heilige Schrift nicht zu bemühen brauchte. David und Bathseba, Samson und Dalila, Judith und Holofernes, sind es so immer wieder, die da vor allen Dingen dramatisiert werden müssen. Judith und Holofernes scheinen ja nun freilich durch Hebbel eine endgültige Ausprägung gefunden zu haben. Welche Gewalt bei allen Schwächen diesem grandiosen Jugendwerk innewohnt, erkennen wir vielleicht am besten daran, daß unser Gefühl sich durch diese Gestaltung gebunden erachtet und ein andres Pathos als das von Hebbel in diesem Stoff gesenkte kaum noch aus der Sage wird herausempfinden können.

Indessen ein tatendurstiger junger Dramatiker weiß sich immer zu helfen. August Lembach schreibt Judith und Holofernes auf die Weise neu, daß er sie Samson und Dalila nennt. In seinem Drama ‚Samson' wird Dalila nämlich die geschworene Rächerin ihres

Volkes, die den feindlichen Helden zwar bewundern und lieben, wegen der Vergewaltigung ihrer Person aber auch hassen muß, und die so in ihrem Busen alle Konflikte der Hebbelschen Judith noch einmal durchzukämpfen hat. Weil aber Samson gar nicht getötet, sondern nur geblendet und dann von der reuigen Dalila zur Rachetat geleitet wird und weil dieser Samson in eine höchst lyrische Verliebtheit gerät, so daß ihn scheinbar mehr der Verrat der Dalila als die Schur seiner Haare entwaffnet hat, so ist das ganze Motiv ins romantisch Sentimentale, geistig Kleinliche gezogen. An das neue dichterische Genie, das hier von manchen Seiten verkündet wurde, vermag ich überhaupt nicht recht zu glauben. Alles deutet mehr auf jugendlich lebhafte literarische Nachempfindung als auf schöpferisch eigenes Gefühl. Auch die Wildheit, die Brutalität, die Sinnlichkeit des Tons wirkt nicht überzeugend, verrät ihren sekundären Charakter immerfort durch nichtssagende Rhythmen und konventionelle Bilder. Die Kriegstrompeten sind „rauh" und die Liebe übt „süßen Zwang". Mit seinem ersten Wort apostrophiert Samson die Dalila mit dem peinlichen Apostroph: „stolzes lieblich' Kind", und der Krieg mit „stürm'scher Hand" ist auch nicht besser. Daß Samson von seiner schaudernden Seele und seinem starren Wesen spricht, ist nicht erfreulich. Wenn es heißt, daß Dalilas Haar auf ihre Schultern fällt „wie schwarze Nacht auf sonnbeglänzte Fluren", so spricht solch unsinnliches, rein rhetorisches Bild, eben sowie an wichtigster Stelle das vollkommen ausgeblaßte: „das Auge . . . hinübernähm' ins bunte Reich der Träume dein heißgeliebtes Bild" entschieden nicht für eigentlich dichterische Begabung. Dagegen ist zuzugeben, daß,

namentlich in den Volksszenen, dem Autor manch hübscher lebendiger Zug gelingt, und daß der skrupellos kräftige und einfache Bau dieser vier Akte ein bemerkenswertes Theatergeschick zeigt. So gewiß das Stück hinter dem Eulenbergschen ‚Simson' an dichterischem Wert sehr weit zurücksteht, so gewiß wird es auf der Bühne aus ganz zureichenden Gründen durchschlagender wirken. Ein tüchtiger Theatraliker mag leicht in diesem Lembach stecken.

Auf höchst entgegengesetzte Weise, ungeniert, frei, voll leichter, unpathetischer Beweglichkeit, hat sich G e o r g K a i s e r des Stoffes bemächtigt. Seine ‚Jüdische Witwe' hat durchaus künstlerischen Rang. Wenn sie auch für ein Drama viel zu sehr auf den eindeutigen Witz gestellt ist und nur durch die feinen Details der Ausführung, nicht durch ihren inneren Belang davor bewahrt wird, auf das Niveau eines Bierulks herabzusinken. Das Thema ist nämlich hier nun ganz wirklich Judith und Holofernes, und Kaiser schreibt eine Parodie; allerdings einsichtsvoll nicht auf Hebbel, was nach Nestroy doppelt überflüssig wäre, sondern unmittelbar auf das biblische Motiv selber. Er hört mit künstlerischem Recht aus der alten Legende das heraus, was Thomas Theodor Heine in seinen Hebbel-Illustrationen mit großem Unrecht in den Hebbel hineingehört hat. Seine Judith ist ein hysterisches Jungfräulein, das zunächst nicht an den Mann will, nachher aber mit grimmiger Energie auf ihrem Recht besteht. Da der Ehegatte Manasse ihr dies auf keine Weise zu gewähren in der Lage ist und ihr auch arglistig jeden andern Ausweg abzuschneiden weiß, so bringt sie ihn kurz entschlossen — aus Versehen — um. Inzwischen aber ist

die Stadt von den Assyrern belagert und die verängstigten und ausgehungerten jüdischen Männer erweisen sich für die junge Dame auch als ganz untauglich. Darauf verläßt sie logischerweise die Stadt und geht ins Assyrerlager. Dort aber hat man den Kriegern, um ihren Eifer zur Eroberung der Stadt anzuspornen, jedes Weib bei Todesstrafe untersagt und so wird Judith dem Holofernes ausgeliefert. Dieser Feldherr ist nun wirklich ganz und gar der kolossale, viehisch dumme, kindisch abergläubige Schlächter, den Th. Th. Heine gezeichnet hat; aber ihm zur Seite ist ein malitiös geistreicher, lebemännisch blasierter König Nebukadnezar gesetzt. Da man dem abergläubischen Riesentrottel eingeredet hat, die Stadt müsse fallen, wenn er als Heide ein jüdisches Weib berühre, so scheint Judith endlich zu ihrem Ziele zu kommen. Leider gefällt ihr aber der König besser — und als sie zu seinen Gunsten das Urvieh Holofernes ermeuchelt, läuft dieser Schwächling entsetzt davon und mit ihm das ganze Assyrerheer. Nun ist Bethulien gerettet — und Judith verzweifelt. Ja, sie soll zu besonderer Ehrung als heilige, unberührbare Nonne geweiht werden; und die Schlußperspektive wäre geradezu tragisch, wenn nicht die Einweihungszeremonie — zu der sich der Oberpriester aus Jerusalem mit ihr ins geheime Gemach zurückzieht — — — — so merkwürdig lange dauerte.

Diese Jagd nach dem Mann wäre in ihrer frechen Eindeutigkeit vielleicht peinlich, wenn nicht jeder Schritt gleichsam auf den Zehenspitzen mit einer gemessenen, tanzenden Grazie geschähe, wenn nicht die ganze Welt der Juden und Assyrer in einem so einheitlich witzigen Karikaturstil gehalten wäre, und das Amüsement über

allerlei andre menschliche Narrheiten nicht das grelle Hauptthema glücklich abdämpfte. In der Art, wie hier auf der Grundlage der biblischen Bildersprache ein nervös beweglicher, impressionistisch tupfender, geradezu pikanter Sprachstil gewonnen ist, wie das feierlich Rhythmische hier ins Ironische umgebogen ist, zeigt sich eine unbezweifelbare und interessante Begabung, die den Autor vielleicht noch zu gewichtigern Arbeiten geleiten wird als zu dieser biblischen Komödie — die immerhin in einer sehr graziösen, hurtigen, witzigen Aufführung eines Bühnenversuches wert wäre.

4. WIENER NACHWUCHS

Daß es sich im jungen Wien von allerlei Talenten regt, darauf habe ich schon vor Jahresfrist hingewiesen. In diesem Jahre liegen so mannigfache Dokumente jungwienerischer Bemühungen um die dramatische Form vor, daß es sich schon verlohnt, dieser Gruppe einmal eine besondere Betrachtung zuzuwenden.

Die Vaterstadt Grillparzers hat in der vorjüngsten Generation zwei erhebliche, formbildende Talente in den Kampf um eine neue dramatische Dichtkunst geschickt. Gemeinsam ist den beiden der innerlichste Lebenskern, eben das, was wir als das Wienerische an ihnen empfinden: Spielende Skepsis und skeptische Verspieltheit; die Lust, die Wirklichkeit zu einem Märchen umzudeuten, und doch nicht die Kraft, an das Märchen, wie an etwas Wirkliches zu glauben; im kultivierten Sinnengenuß ganz gefangen zu sein und doch Kultur und Sinnlichkeit mit höhnischer Wollust und mystischer Gebärde immer wieder als Nichts entlarven: das ist Schnitzler wie Hofmannsthal, das ist Wien, die westöstliche Grenzstadt; die Stadt des Barock, wie sie Bahr gemalt hat, wie sie Anzengruber angeklagt hat, und wie sie von Grillparzer, Raimund und Nestroy hundertmal gedichtet worden ist. Was der Geist dieser Stadt dem Dramatiker nahe legt, ist eigentlich mehr Menschenauflösung als Menschengestaltung: diese „leichtsinnigen Melancholiker", diese resignierten Epikuräer zeigen stets viel mehr, wie sich ein Mensch, ein Charakter zersetzt, aufdröselt unter der Hand eines Schicksals, das von außen irgendwoher an seine Seele greift, als daß sie darstellen, wie ein Mensch, ein Charakter als Schick-

sal wirkt, sich und andern Verhängnis bringt. Insoweit sind sie eigentlich Antidramatiker: der Mensch, der da steht und spricht, ist nicht selber Sinn und Wert, er ist nur der Schauplatz, der Durchgangspunkt für die bewegte Luft des Schicksals, das um ihn ist. Aber wer ein Uhrwerk aufbricht, ist freilich noch kein Uhrmacher — und er gibt doch einen Blick in den inneren Mechanismus, durch dessen gründliche Kenntnis man zum Uhrmacher werden kann. Diese Menschenauflöser geben eminentes Material für neue Menschengestalter. Und in der Art, wie sie das tun, unterscheiden sich nun freilich Schnitzler und Hofmannsthal wesentlich — das heißt: auch nicht etwa absolut, aber doch im Gewichtsverhältnis, der Dominante nach. Bei Hofmannsthal dominiert das lyrisch-rhetorische Element: er hat die Gesamtstimmung ergriffen, den Grundton angeschlagen für diese melancholische Wollust des Überranntseins, Geworfenseins, des Vernichtetseins, und er gibt von dieser Grundmelodie bis zur psychologisch-dramatischen Unmöglichkeit jeder seiner Gestalten mit. Schnitzler hat im Grunde ein psychologisch-deskriptives Talent: er stellt Thesen und belegt sie mit Beobachtungen wie ein Franzose, zuweilen (gewiß nicht immer) bis zum völligen Tode der lyrisch-dichterischen Wirkung. Von diesen zwei verschiedenen Gaben ihrer einflußreichen Kulturgenossen müssen die jungen Wiener ausgehen, im ganzen Doppelsinne des Wortes: einen Anfang nehmen und sich entfernen, annehmen und überwinden.

Die Nachfolge Hofmannsthals ist in Deutschland verbreiteter und bekannter. Bekannt, bis zu jenen entstellenden Vergröberungen, wo die melancholische Sprachmelodie des Wieners nur modische Schminke

auf den Wangen ältester Theaterpuppen ist. Feinere und ehrlichere Geister sind aber unter der jungen Wiener Generation im Gefolge Hofmannsthals zu finden. Da ist F e l i x B r a u n unter den unzählbaren Lyrikern, die von Variationen der Hofmannsthalschen Melodie leben, zweifellos einer der Hoffnungsvollsten, der Selbständigsten; einer, der einen ganz persönlichen Ernst, eine geistige Energie, einen Willen zur Haltung, zu neuer Gefaßtheit in das singende Chaos der Neuromantik hineinbringt und damit vielleicht noch einmal zu einem neuen, eigenen Ton kommen wird. Als Dramatiker aber treibt er noch recht unfrei auf Hofmannsthalschen Bahnen, und seine Komödie, die ,Till Eulenspiegels Kaisertum' heißt, zeigt Spuren einer kräftigen Eigenart viel versteckter und seltener als seine Lyrik. Es ist das alte Lieblingsthema unserer Romantiker: der Bettler, der Narr, der Gaukler, tauscht mit dem Mächtigen, dem Klugen, dem Kaiser, den Platz — erst zu Spiel und Schein, dann aber wird Ernst daraus, und Schein und Wesen, Weisheit und Torheit, Groß und Gering rollen aufgelöst miteinander in den Abgrund unsrer Unwissenheit, wo die Wasser eines ungeklärten Lebensgefühls großartig brausen. (Richard Dehmel nennt so etwas ein ,Wiener Lebensschnitzel'.) In der Ausführung dieser Absicht verfällt nun Felix Braun in den typischen Fehler dieser innerlichen Verwandlungsstücke, der aus der undramatischen Natur des Themas folgt. Diese abenteuerlichen Platzwechsel sind nämlich in der realen Wirklichkeit so nicht zu finden — hier gäbe es nur sehr langsame, höchstens episch abzubildende Entwicklungen, die ihnen entsprechen. Will ich dergleichen in die kurze Möglichkeit eines Bühnenabends zusammen-

drängen, so brauche ich die symbolische Verkürzung der Wunder- und Märchenwelt — da ist alles möglich. Die psychologische Analyse aber, die Auflösung und Umsetzung der Persönlichkeit, die nachher auf dieser märchenhaften Basis erfolgen soll, die ist doch wieder nur unter den ganz realen Geschöpfen einer ganz realen Welt möglich. Und so entkräftet in diesen Stücken die Folgerung die Voraussetzung. In diesem speziellen Falle kommt das so zum Ausdruck: Der Kaiser setzt in Faschingslaune den Eulenspiegel auf drei Tage zum Herrn ein, gibt ihm alle Insignien seiner Macht und wird selbst sein Narr für diese Zeit. Das ist eine Märchenmöglichkeit, die für uns gerade so lange vorhalten wird, wie der Dichter uns auch im Märchenlande, im Lande der unbedingt harmonischen Heiterkeit festhält. Wenn aber nun aus dem Spiel Ernst wird, weil der arme Narr Eulenspiegel in Liebe zur Kaiserin entbrennt, weil in dem Vagabunden, dem Ausgestoßenen, der nie etwas besaß als die Schätze seines Gehirns, eine jähe Sehnsucht entsteht nach den Herrlichkeiten der Welt — dann sind wir plötzlich wieder mitten im Lande der Wirklichkeit und empfinden den Kaiser, der aus Spaß seine Macht, seine Krone, seine Würde, seine Frau in die Hand eines andern gibt, als eine peinliche Unmöglichkeit und damit fällt die dramatische Illusion zusammen. Und auch mit dem theatralischen Effekt wird es, fürchte ich, nicht weit her sein, denn Brauns Eulenspiegel verlangt für seinen Geist, seinen Übermut, seine Landstreicherlustigkeit lediglich Kredit von seinem berühmten Namen und ist in Wahrheit von seinem ersten Auftreten an ein grämlicher, alternder, skrupelvoller Mann, der aus seiner Situation verzweifelt wenig lustige Einfälle, aber unend-

liche Anlässe zu reflektierender Lyrik in Hofmannsthals Ton zieht. Es gibt Augenblicke, groteske Schildbürgerszenen und pathetische Stimmungsmomente, die auch hier den Dichter eigener Möglichkeiten bezeugen. Aber wenn sich Eulenspiegel mit solchen Versen losreißt:

„Ich aber — wunderbar — ich fühle so
Die Luft zwischen den Sternen um mich gehn
Und etwas, das mich leise faßt und trägt.
Wie Morgenflügel tragen aus dem Traum . . .
Wohl so entschwindet letzter Küstensaum
Den Schiffern in der Nacht, die seehin fahren,
Wie mir die Tage, die im Purpur waren.
Aus dunklem Schmerz, den Wahn und Sehnsucht schlug,
Errettet einzig alter Schwingen Flug . . .",

so ist diese Spitze des Gedichts beinah nur Widerhall von Hofmannsthal — aber Spitze über einem so breiten, schwach konstruierten Bau, wie ihn der kluge Meister der Neuromantik doch nirgends hingesetzt hat.

*

Ebenfalls von Hofmannsthal kommt Stefan Zweig her, und nicht nur mit seinem lyrischen Verston ist er ihm verpflichtet, auch mit der szenischen Geste, in der sich sein neues Drama gefällt. ‚Das Haus am Meer' ist ein Lotsenhaus in einer deutschen Hafenstadt der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Der Neuromantiker sucht die einfachen Naturen, um das dumpf Zusammengedrückte alles Lebens recht fühlbar zu gestalten, und die einfachen Zivilisationen, um melancholischen Stimmungsreiz aus ihnen zu saugen;

so hat Hofmannsthal in seinem vielleicht schönsten dramatischen Entwurf, dem ‚Bergwerk von Falun', getan. Diesen und andern Szenen verdankt Zweig sicherlich viel. Der literarischen Konvention der Neuromantik entspricht auch die Art, wie Zweig hier, mit scheinbar ganz objektivem Interesse, ein nur merkwürdiges romanhaft aufgeregtes Menschenschicksal malt, während er innerlich doch nur auf die Gelegenheit lauert, die ihm wichtigen Stimmungen gelegentlich dieses Stoffes lyrisch zu gestalten. (Wie denn auch tatsächlich der Strom Hofmannsthalscher Beredsamkeit überall die Umrisse der dargestellten Menschen überflutet und verwischt.) Das Thema, zu dem Zweig sich äußern will, ist wiederum Boden, Heimat, Familie, Besitz, geordnetes Bürgertum, zuverlässige Menschlichkeit — wider Elend, Landstreicherei, Buhlschaft, Wurzellosigkeit. Die Fabel, der scheinbar sein Interesse gilt, ist die: Thomas Krüger, der Neffe des alten Lotsen, hat ein schönes Weib ganz unbekannter Herkunft zu sich genommen. An einem Abend, als Soldaten mit für Amerika verkauften Rekruten ins Haus kommen, erfährt Thomas von dem Werber, daß sein Weib eine öffentliche Dirne gewesen und irgendwo entlaufen ist. Gleichzeitig wird in der Lotsenwirtschaft ein Seemann, der sich eben mit neugewonnenem Vermögen für seine Familie Haus und Hof gekauft hat, betrunken gemacht und zum Rekruten gepreßt. Thomas aber, dem sein Heim unter den Füßen zerbricht, beschließt, den Unglücklichen für die Seinen zu retten und tauscht mit ihm — geht als Soldat fort nach Amerika, obwohl sein Weib ein Kind von ihm unterm Herzen trägt. Das ist der erste Teil: ‚Der Tausch'. Der zweite, ‚Die Heimkehr', ist eine Variante von ‚Enoch Arden'.

Nach zwanzig Jahren kehrt Thomas zurück und findet sein schon gealtertes Weib mit einem jungen leichtfertigen Burschen vermählt, der ihrer bereits überdrüssig ist und dafür mit ihrer zum Ebenbilde der Mutter erwachsenen Tochter anbändelt. Von diesem Wiedersehen entsetzt, gibt Thomas die letzte Hoffnung, durch sein Kind wieder zu einer Heimat zu kommen, auf und rettet das Haus wenigstens vor dem schlimmsten Schmutz, indem er mit dem zweiten Ehemann eine Bootfahrt antritt, von der beide nicht lebendig wiederkehren. Dieser zweite Teil hat keinen dramatischen Wert, weil er das Schicksal des ersten Teils in keiner Weise fortführt, vollendet, rundet, steigert, sondern nur quantitativ vermehrt, nur wiederholt. Nur wenn der Seemann, den Thomas im ersten Teil der Heimat erhält, mit dem friedlos Gewordenen in einen neuen, das Wesen der Seßhaftigkeit irgendwie neu beleuchtenden Konflikt träte, wenn der ‚Tausch' verhängnisvolle Folgen für beide Teile zeigte, hätte diese Heimkehr einen Sinn. So ist es einfach ein neues Stück, das an das erste gehängt ist, ein starker Einakter, der ganz gut auch für sich gespielt werden könnte. Denn dies ist zunächst Zweigs Stärke und Überlegenheit gegenüber Felix Braun, daß seine Akte stark und spannend gebaut sind und, von ihren lyrischen Wucherungen abgesehen, durchaus theaterreif dastehen. Aber auch in der Sprache klingt zuweilen ein starkes, herzhaftes Gefühl für die einfachen, schönen Dinge dieser Erde an, das nicht mehr aus romantisch spielender Melancholie, sondern aus der erfrischten Seele des Mannes zu stammen scheint, der uns den Verhaeren, den großen Überwinder der Romantik, den feurigen Liebhaber alles Wirklichen und Wirksamen

so kongenial übersetzt hat. Aus diesem stärkeren Pathos, das noch unsicher und unfrei durch die Hofmannsthalschen Schleier zu leuchten beginnt, wird aber vielleicht für Zweig eine Möglichkeit reinerer, dramatischer Gestaltung erwachsen. Sollen die Wiener etwa auf dem Umwege über den undramatischen Verhaeren ein Versdrama erhalten, das mehr als Hofmannsthalsche Szenenmelancholie ist? Die Geschichte der Kunst hat noch größere Wunder.

*

Wer von den jungen österreichischen Autoren weniger lyrisch und metaphysisch als episch und psychologisch veranlagt ist, der folgt nicht Hofmannsthal, sondern Schnitzler nach. Er sucht nicht in märchenhaft wunderbaren Fernen ein Symbol für das wunderbar Verworrene der ihn umgebenden Welt, er sucht diese Welt selber mit all ihren durcheinandergleitenden Impulsen darzustellen; er gibt nicht eine musikalische Abstraktion, sondern nur eine stilisierte Malerei von seinem Weltgefühl.

Den reinsten Typus in dieser Richtung stellen vielleicht die dramatischen Versuche von W. Fred dar, von dem ich zwei noch unveröffentlichte Stücke in Händen hatte. Den reinsten Typus, weil sie die Verwandtschaft mit den Franzosen, die schon bei Schnitzler so deutlich ist, aufs stärkste hervorspringen lassen, und, weil sie zugleich den Weg zur Komödie einschlagen, die sicherlich für dies wienerische Grundgefühl die bessere dramatische Chance bedeutet. Fred kommt zur Bühne vor allem als der Beobachter des Welttreibens, der ein höchst umfangreiches Buch über die ‚Lebensformen' geschrieben hat. Wie die Formen der Gesell-

schaft, Sitten, Moralen, Anschauungen bald Waffe und bald Kette, bald Gesicht und bald Maske von wirklich Lebendigen sind, wie Lüge und Wahrheit, Verrat und Treue sich in einem Menschen und einer menschlichen Handlung unentwirrbar mischen — das zu skizzieren, ist seine Neigung, das ist die individuelle Form, die das spielerische Staunen des Wienertums bei ihm annimmt. Er stellt psychologische Gesetze auf, illustriert sie an einer Reihe von Beispielen und entwickelt sie im entscheidenden Augenblick sehr ausführlich durch den Mund seiner Raisonneure — nach rechter Franzosenart. In seinem Lustspiel ‚Die betrogenen Männer' wird mit ernsthafter Ironie das alte französische Grundthema von der ehelichen Untreue gleichsam in die zweite Potenz erhoben, oder besser: es wird die doppelte Negation gezeigt, die sich zu einer Bejahung aufhebt. Es wird gezeigt (und Schnitzlers ‚Einsamer Weg' leuchtet von fern herüber), daß zuletzt nicht die Ehemänner, sondern die Liebhaber die Betrogenen sind; daß es zuletzt wenig und wesenlos ist, was der Junggesell erhält, daß das Ernste, Entscheidende, Wesentliche des Menschen doch dem Manne zukommt, mit dem man nicht ein paar schöne Stunden, sondern ein Leben baut. Das Geliebte vergeht, aber die Ehe besteht; unter dem gleichsam gesellschaftlichen Brauch der ‚Untreue' setzt sich als eine natürliche Kraft die Treue durch. Das ist die im Grunde sehr moralische These, die Fred an vier durcheinandergeschlungenen Paaren und einigen Einspännern demonstriert. Der menschlich-dichterische Anteil gilt dabei den merkwürdigen Verschlingungen und Überkreuzungen verschiedener Instinkte und Konventionen in ein und derselben Menschenbrust. Nur

daß Fred wohl zu sehr vom sicher nachgezeichneten Gesellschaftlich-Formalen ausgeht, um uns in solche seelischen Tiefen zu ziehen, wo wir warm werden; das Stück spielt weniger unter Menschen als in „Gesellschaft" — schon äußerlich. Erster Akt: Eine Hotelhalle mit Wintersport; zweiter Akt: Ein Kostümfest; dritter Akt: Ein Wohltätigkeitsbazar. Das schließt schon beinah technisch aus, daß eine Atmosphäre entsteht, in der die Menschen wirklich dichterisches Leben gewinnen — es bleiben Fälle, Beispiele, Typen. Aber auch so könnte (wenn die Inszenierungsarbeit manche Breiten ausmerzt, manche Einschnitte verschärft) ein intelligentes Konversationsstück entstehen, das als wienerisch originaler Sproß aus der französischen Wurzel unserm Theater willkommen sein sollte.

Stärker in der szenischen Spannung und in der individuellen Herausarbeitung der Figuren ist Freds zweite Arbeit: ‚Der Unbestechliche'. Wieder werden allerlei gute, psychologische Bemerkungen angebracht, diesmal über den Fall des Theaterkritikers Pauli, dessen Unbestechlichkeit sich als ein Laster entpuppt. In der Tat liegt hier ein sehr verzwicktes Problem. Den Sinn einer unbestochenen Haltung macht es nämlich nicht aus, daß man von den Objekten seiner Kritik keine Geschenke annimmt; auch nicht, daß man seine guten Freunde prinzipiell verreißt; nicht einmal, daß man mit raffinierterer Mechanik sie abwechselnd lobt und verreißt — sobald Bewußtsein, Prinzip und Moral in der Sache herrscht, ist sie schon faul, und nur die einheitliche, instinktsichere Persönlichkeit, die aus einem und demselben Grunde mit einem Kunstwerk oder einem Privatmenschen Freundschaft schließt, wird hier völlige

Sicherheit für ein rein objektives, das heißt: subjektiv reines Urteil bieten. Die untauglichen Versuche, mit denen Leute mindern Instinktes sich diese Objektivität nach äußern Kriterien konstruieren wollen, geben ganz gewiß einen guten Komödienstoff her. Aber das müßten doch Leute feineren Geistes und besserer Absicht sein — Fred macht sich die Sache zu leicht und nimmt seinem Thema das tiefere Interesse, indem er seinen Pauli zu einem ziemlich eindeutigen Lumpen formt, der kleine Schauspielerinnen erst anpumpt, um sie dann zur Ehre seiner Unbestechlichkeit ausdrücklich zu verreißen; der zweifelhafte Wechselgeschichten begeht und schließlich seine langjährige Geliebte mit ihrem gemeinsamen Kind im Stich läßt, um sich durch eine plumpe Geldheirat zu sanieren. Die halbwahren Klugheiten, die er im letzten Akt über die Notwendigkeit des Geldbesitzes redet, werden ihn wohl nicht einmal selber ganz über seine unqualifizierbare Person täuschen. So wird es eine recht gewöhnliche Schwindler- und Lumpenkomödie. Aber die lebendige und diskrete Zeichnung mancher Nebenfigur verrät, daß Fred vielleicht doch der Mann wäre, solch ein Thema noch einmal mit zarteren Fingern anzugreifen.

Auf weniger klaren Wegen als Fred wandelt vorläufig ein junger Wiener Autor namens Walter von Molo. Von seinen Dramen geht ‚Das gelebte Leben' noch ganz und gar auf den Bahnen Ibsens, des großen Rattenfängers, der unseren dramatischen Nachwuchs glauben machte, es sei möglich, ein lyrisch-revolutionäres Pathos aus der analytischen Behandlung psychologischer Gegenwartsprobleme herausspringen zu lassen. Dabei war diese Germanisierung der französischen Technik

nur ihm, dem Ibsen selber möglich, und auch ihm nicht so ganz. Der junge Molo, der mit Benutzung einiger anderer Ibsenmotive, die Geschichte der ‚Nora' noch einmal schreibt, der Frau, die die Erbärmlichkeit ihres Ehemanns, die Kerkermäßigkeit ihres Ehelebens, ihr Recht zu freier Selbstentfaltung erfährt, dieser Molo bleibt vielfach tief im Konventionell-Rhetorischen stecken, gibt erregte Debatten statt gestalteter Leidenschaften. Aber innerhalb dieses schwachen Ibsen stehen gut wienerische Züge von künstlerisch echter Art. Besonders gibt es da im zweiten Akt eine Verführungsszene, gegen die sich dramaturgisch und geistig einiges einwenden läßt — der reinlichere Ibsen brauchte keine erotischen Zwischenspiele, um seine Nora aufzuklären — die aber künstlerisch das weitaus Stärkste an diesem Drama ist, eine Szene voll verhaltener Vibration, voll dumpfer Steigerung und hell aufzuckender Intellektualitäten.

Diese Spuren eines Talents, das seine Richtung, seinen Ton, seinen Stil noch nicht gefunden hat, sind vielleicht noch stärker in dem Drama ‚Die Mutter'; nur hat hier Molo einen höchst unglücklichen Stoff gegriffen. Die Mutter, die sich in grenzenloser Liebe für das Glück des Sohnes aufreibt, kann gewiß immer wieder von einem starken Dichter eine erschütternde Gestaltung erfahren — aber daß dieser Sohn dramatischer Dichter, und das Glück, das ihm erkämpft werden muß, eine Aufführung seines Stückes ist, das ist mißlich. Die jungen Leute, die absolut die erfolgreiche Premiere brauchen, um ihrem dramatischen Beruf erhalten zu bleiben, sind wohl weniger Dichter als Theaterschriftsteller; und daß an dem sehr nervösen und launischen jungen Mann sonst ein Genie verloren

gehen würde, vermag uns Molo auch nicht fühlbar zu machen. Etwas Dilettantisches steckt von vornherein wie in der Idee, daß das Jawort eines Dramaturgen nun schon die Aufführung eines, obendrein bei den Kapitalisten des Theaters mißbeliebten Werkes verbürge, so in dieser ganzen Auffassung von Dichter und Dichten; und die aufopfernde Tat der Mutter scheint deshalb sowohl in ihrem nächsten praktischen wie in ihrem weiteren menschlichen Erfolg fraglich. Aber zwischen all diesem Unreifen, Verworrenen und Überlauten stehen wieder viele feine und leise menschliche Wendungen, die an das Talent Molos glauben lassen.

Aus dieser Freude, dieser hingegebenen Lust an der buntverworrenen Welt ist nun aber die schönste, die süßeste Frucht gewachsen, die diesmal vom Wiener Nachwuchs zu zeigen ist: ‚Die Milchbrüder' von Oscar Maurus Fontana. Der singt nicht Hofmannsthal staunendes Klagelied, er treibt keine Schnitzlersche Seelenanalyse — und er hat doch das ganze sanfte Staunen, die lässig träumende Verspieltheit des Wieners im Blut. Aber mit einem wunderschönen, heitern Lächeln entschließt sich Fontana, das Spiel zu spielen, das Staunen zu genießen, den Traum schön zu finden, und er schreibt eine Komödie. Ein ganz leichtes, helles, liebes Spiel von zwei Jungen, die in die Welt fahren. Der Graf Engelbrecht und sein Milchbruder Xaver werden mit einem sehr würdigen militärischen Erzieher auf die Reise geschickt; aber sie brennen ihm durch, sie wollen das Leben auf eigene Hand, ohne dazwischengeschaltete Buchgelehrtheit kennen lernen. Zusammen erobern sich die beiden drolligen Kerle eine kleine Schauspielerin zur Reisegefährtin, zusammen

reißen sie sich von ihr wieder mannhaft los, um unter Leitung eines listigen alten Hochstaplers, der sich an sie geheftet hat, weiter in die Welt zu fahren. Alles tun sie zusammen, diese zwei kleinen Lebensdurstigen, und das gibt all ihrem Tun eine so rührend drollige Unschuld — bis schließlich der Bürgerliche der Brüder mit der Frau des Hochstaplers (die eigentlich den Gräflichen in ihre Netze locken sollte) in eine denn doch ausgesprochen individuelle Beziehung tritt. Er geht mit ihr auf und davon und der zurückgebliebene junge Graf wird darüber zum selbständigen Menschen, der seine offiziellen und inoffiziellen Erzieher gleich kräftig abzuschütteln vermag. Man könnte sich vielleicht den ernsthaften Sinn, der in der Blutsverschiedenheit und der entsprechend verschiedenen Selbsterziehung der beiden Freunde liegt, stärker hervorleuchtend wünschen, aber man vergißt alles gern in der Freude über die entzückenden Blütengirlanden, die Einfall um Einfall, Satz um Satz sich durch diese fünf Komödienakte winden. Ein junger Künstler, der mit zwei voraufgehenden Arbeiten noch recht unsicher zwischen allerlei fremd Angefühltem und eigen Gewolltem umhertappte, fand an diesem glücklichen Stoff mit eins den eigenen reinen Ton. Wenn dies Blühen, Schwellen, Wuchern der Bilder, dies jede Wirklichkeit überstürmende Phantasieren aller Gestalten an Herbert Eulenberg erinnert, so ist es doch weniger Nachahmung als Blutsverwandtschaft. Denn Fontana hat doch gar nichts von der blutdürstigen nervösen Wildheit des Rheinländers und nichts von seiner pathetischen, herausfordernden Pose. Ein Zug liebenswürdigster Versöhnlichkeit liegt in all dieser Schwärmerei — der Tropfen Wiener Dialekt, der in die kühnsten Metaphern gegossen

wird, macht alles so erdennah, so vertraulich. Dämonie ist nicht in dieser Dichtung, aber doch Seele, die Seele eines wienerischen Romantikers. Dies Stück, das im Kostüm unserer Tage gespielt werden darf und das doch ganz und gar ein Märchenstück ist, weil die Lebensliebe junger Seelen überall die Welt zu ihrem Abbild wandelt — dies Stück erinnert an Waldmüller und an Schwind, an Raimund und an den Komödiendichter Grillparzer, und, wenn man ganz hoch greifen will, sogar an den Meister Mozart. Die beklommene Weltbewunderung der Hofmannsthal und Schnitzler ist wieder in ein reines Spiel der Weltfreude gelöst: unsre bettelarme Komödienbühne hat an diesen ‚Milchbrüdern' eine Heiterkeit von lebendigster Anmut gewonnen — und das ist und bleibt wohl das Beste, was die Wiener uns andern Deutschen zu geben haben.

5. NORDDEUTSCH

Stärker an einschneidender Kraft, aufregender Besonderheit, umrissener Persönlichkeit als die Wiener sind aber einstweilen die norddeutschen Talente, die im Jahreslauf 1911 mir sichtbar wurden.

Zuerst auf dramatischem Gebiet das allerseltenste — eine wirklich begabte Frau: Hanna Rademachers dramatisches Gedicht heißt ‚Johanna von Neapel'. Es handelt von einem durchaus nicht originellen erotischen Thema und trotzdem — das ist das ganz Erstaunliche! — wird die Verfasserin nie banal, weder nach der altmodisch sentimentalen, noch nach der neumodisch brutalen Seite hin. Sie hat an den Lastern der Literaturmode, an der gekünsteltenWorthitze, der geredeten Mystik der Neuromantiker überhaupt nur einen sehr bescheidenen, leicht in Abrechnung zu bringenden Anteil. Dagegen hat sie ein seltsam lebhaftes, siegreich durchdringendes Gefühl für den Reiz dialogischen Gefechts, hat einen Sinn für die unaussprechbare Größe tragischer Menschen, die sich selbst zum Schicksal werden, hat eine Gabe, aus hart gefügten, karg geschmückten Sätzen Leben aufzucken zu lassen und alle Worte zur Bewegung, die Bewegung zu starken Bildern zu führen, eine Gabe, die durchaus ungewöhnlich ist — kurzum, es ist in der ganzen mir bekannten Literatur der erste Fall von echtem dramatischem Talent einer Frau.

Johanna von Neapel ist eine Herrschernatur ohne alle Hemmungen des Gemüts und des Gewissens. Statt der Liebe hat sie nur die Reize der Macht gekannt und mit allem Empfinden ganz zum Zweck geschaltet. Drei

Gatten hat sie genommen und nach Bedarf mit mörderischer Einfachheit abgetan. Nun wird Karl von Durazzo ihr Überwinder, ein Mann, der an Geist und Leib stark und doch biegsam ist wie Stahl. Die gefangene Johanna will ihn nach alter Art überwinden: mit ihren Reizen will sie seine Sinne und seine Seele unterjochen, während ihr unberührter Geist an seinem Verderben arbeitet. Aber zum erstenmal hat sie einen ebenbürtigen Gegner. An Karls Widerstand erhitzt sich ihre gespielte Leidenschaft zu echter Glut. Und als sie ihn schließlich überwindet und er ganz an sie verloren scheint, schämt sie sich des gesponnenen Verrates und will, nun, da sie zum ersten Male liebt, verzichten und entfliehen. Aber sie wird ergriffen, die begonnene Verräterei kommt an den Tag, und Karl, der ihr nun keine einzige wahre Empfindung mehr zu glauben vermag, erwürgt sie in der Raserei seines schwer erschütterten Selbstbewußtseins.

Das ist die Fabel: sie sagt an sich wenig; sie könnte sehr banal und könnte aeschyleisch groß wirken. Hanna Rademacher steht der Größe jedenfalls näher, denn ihr Anteil haftet nicht an der seltsamen und rührenden Begebenheit, sondern an der Gewalt zweier großer, tief leidenschaftlicher Naturen; die schonungslose Wilde, der lächelnd Überlegene müssen einmal an die Grenzen der Menschheit kommen und zerschellen. Vor diesem starken Gefühl für persönliche Größe, das im Rhythmus manches Satzes, in der Vision mancher Gebärde sich kundgibt, wird die blutige Fabel zum bloß zufälligen Anlaß. Es ist erstaunlich, wie mit wenigen Personen die Dichterin diese große Staatsaktion in Bewegung setzt, mit wie wenigen Strichen sie den gut eingestimmten Hintergrund, die wilde, aufgelöste Welt des stürzenden

Mittelalters zu geben weiß. Ganz weit von aller femininen Geschwätzigkeit, von allem Kleben am sinnlich schönen Detail, das unsern romantischen Dichterlingen so verhängnisvoll wird, konzentriert diese mannhafte Frau Sprache und Szene auf das Bewegungsnotwendigste. Sie geht hierin noch zu weit, sie deutet Dinge an, die gestaltet werden müßten, sie gibt nicht jeder Bewegung die gebührende sprachliche Resonanz; es bleibt manches eine unruhig flimmernde Skizze, die in der Distanz der Bühne nicht deutlich werden wird. Aber es hat alles auch den genialischen Reiz der Skizze für den Kenner und man sollte dies Drama unbedingt spielen, damit diese merkwürdige Frau, die das Unlernbare zu besitzen scheint, das Notwendige aus der Erfahrung hinzulernt.

* * *

Zu zweit ein kaum weniger seltener Gast im Gefilde dramatischen Talents: Fritz von Unruh kommt aus dem Bereich des preußischen Schwertadels, der das deutsche Drama freilich einmal mit dem gewaltigsten Talent Heinrich von Kleists beschenkte — aber dann nimmermehr. Hier aber scheint wieder eine Gabe von Belang. Dieser junge Mann aus der alten Soldatenfamilie derer von Unruh beginnt da, wo ihm die Realität am festesten faßbar ist; er schreibt ‚Offiziere'. Und es hat etwas auf sich mit diesem Erstling! Zwar ist das Stück von Anfang an ohne eigentliche dramatische Konzentration im alten Realistenstil geführt, eine allzubreite Aneinanderreihung von lauter Milieu-Miniaturen; aber all diese kleinen Szenen haben Laune, Bewegung, Leben und schließen sich doch am Ende zu einer Art dramatischer Spannung zusammen. Und, was mehr

ist, man fühlt zum erstenmal einen Versuch, die eigentliche Tragik des modernen Berufssoldaten, des Offiziers, zu gestalten. Was Unruh im ersten Akt andeutet, das hat nichts zu tun mit der vergnügten Schneidigkeit des bunten Rocks im Kadelburgstil und nichts mit dem billigen Heldentum der Hurrapatrioten. Es ist das tragische Schicksal eines Standes, der für den Krieg geschaffen und eigentlich nur im Krieg sinnvoll ist, dessen Existenz sich aber im ständigen Frieden zu einem sinnlosen Bureaudienst auswächst — um so sinnloser, weil er dauernd mit den Attributen freier kämpfender Männlichkeit gehandhabt wird. — So müssen es wenigstens grade die besten, die berufensten Offiziere empfinden die noch die echten kriegerischen Instinkte ihrer Klasse im Busen tragen, die nicht erzogen sind, diese Kräfte in moderne Arbeit umzusetzen und die glauben, im Offizier-Sein ihre innerste Leidenschaft ausleben zu können. In Unruhs erstem Akt sehen wir, daß gerade die stärksten, echtesten Soldatentemperamente im Offizierkorps im Begriff sind, an der Öde dieses Gamaschendienstes zugrunde zu gehen: der eine spielt, trinkt, macht Schulden; der andere hält sich noch eben durch die Liebe zu seiner Braut, aber er rast umher, verzweifelt, gefährlich, müßig, wie ein gefangener Löwe; und alle empfinden ihr Tagewerk als sinnlos und selbstmörderisch und leben wie Fische auf dem Trockenen. In dieses Elend hinein schlägt die Botschaft vom Negeraufstand in Afrika und dem Aufgebot eines freiwilligen, nun zum ernsthaften Kampf bestimmten Heeres, wie ein erlösender Blitz in einen endlos schwülen Sommertag. Jubelnd drängen sich alle zum Krieg und im Angesicht der Braut trinkt der Bräutigam auf den Tod! — Es ist der mensch-

liche Wert und der dichterische Kraftbeweis dieses Aktschlusses, daß hier eigentlich gar nichts von „Heroismus“ oder „Patriotismus“ gespürt wird, daß dieses Drängen zu Krieg und Gefahr als die vollkommen natürliche Lebensäußerung dieser ganz bestimmten Menschen wirkt. Der Weg der Offiziers-Tragödie schien mir nach diesem Eingang klar gegeben: was diese jungen Menschen im Augenblick erlöste, bleibt in unserer jetzigen Weltordnung ja doch nur ein Ausnahmezustand: mögen sie zu spät nach Afrika kommen und ohne einen Schuß nach Hause müssen, mögen sie nach kurzem kriegerischen Tatenrausch heimkehren — immer müssen sie in die bürgerliche Welt zurück, wo Soldatsein wieder ein Bureaudienst wird; und wie sie hier nun biegen oder brechen, das mußte der eigentliche Zielpunkt des Dramas sein, wenn es wirklich zur Tragödie werden sollte — Vollzug eines im inneren Wesen dieser Menschen gesetzten Schicksals.*) Der junge Autor verliert leider diesen schön angesponnenen Faden ganz aus der Hand. Aus der Tragödie des modernen Friedenssoldaten biegt er um in das alte Drama der wirklich aktiven Soldaten, das im typischen Widerstreit von Tatendrang und Disziplin besteht und kommt zu einer recht banalen Verwässerung der großen menschlichen Tragödie, die Heinrich von Kleist über dieses Problem schon erbaut hat. Nach einer ganzen Reihe fortschrittsloser Szenen, die vom Autor mit mancher psychologischen Feinheit gestützt werden, kommt er schließlich zwischen

*) Geschrieben 1912 und — nicht geändert 1918, weil es 1920 oder 30 ja doch wieder wahr sein wird — und dabei in einem nie geahnten Ausmaße wirksam.

Inzwischen grimmig erfüllt —: 1922.

dem leidenschaftlichen Leutnant und seinem schwiegerväterlichen Oberst zu einer Neuaufführung des ‚Prinzen von Homburg'. Aber der Sieger in der Schlacht um die afrikanischen Brunnenlöcher erhält von den Hereros einen dramatisch höchst zufälligen Schuß und nimmt in den Armen seiner (eigens aus Deutschland herübergeeilten!) Braut ein sehr rührendes Ende.

So wird aus einem interessant und eigen beginnenden Drama schließlich ein höchst banales, äußerliches und sentimentales Theaterstück. Das Talent dieses ganz unreifen Autors bleibt für mich trotzdem außer aller Frage. Es zeigt sich in einem Dialog, der die abgehackte Schneidigkeit des preußischen Junkerjargons zu dramatischer Präzision, Schlagkraft, Beweglichkeit ausnutzt und doch von allerlei tiefen und zarten Gefühlen die Schwingung spüren läßt. Es zeigt sich in der Fülle gründlich verschiedener lebendiger Leutnantsfiguren, die diese Szene füllen. Aug und Ohr eines Künstlers sind da — der alles bildende Geist muß seine Wachstumskraft noch erweisen.

* * *

Aus diesem Reich der Zucht, das alle Kräfte in harte Formen preßt, allem Leben einen adlig verhaltenen Ton gibt, führt die merkwürdige Arbeit eines dritten, in seiner kühlen Schärfe doch auch sehr norddeutschen, neudeutschen Talents in eine Welt grotesk zerbröckelnder Formen, wüst durcheinanderhetzender Triebe. Von Carl Sternheim wurde im früheren Jahrgang dieser dramaturgischen Chronik ein herausfordernd geschwollenes und in einzelnen Zuckungen doch merkwürdig begabtes Don-Juan-Mysterium betrachtet. Es hatte Geist und Nerven — seine Seele blieb fraglich.

Bei seiner neuen Arbeit, der Komödie ‚Die Kassette', wird es klarer: sie hat durchaus kein Herz. Sternheim sieht seine Menschen mit bösem Blick an, und er bewegt sie wie fühllose Marionetten am Draht seines gespannten Willens. Aber wie bewegt er sie! Carl Sternheim hat die H a n d — die festeste sicherste Theaterhand vielleicht, die seit dem ‚Erdgeist' Wedekinds in das Getriebe einer deutschen Bühne gegriffen hat.

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne.
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne!

Die rasenden Verse solchen dämonischen Nachtritts fallen einem beim Tempo dieser Komödie ein, die in Wahrheit ein furchtbarer Höllenspuk ist. — Es fängt denkbar harmlos an, wie ein frischer, leicht modernisierter Kotzebue, ein gemütlich kleinbürgerliches Lustspiel: Eine Geschichte vom Oberlehrer Krull, dem schwächlich phantastischen Schöngeist, um dessen aimable Person das verlockende junge Frauchen und die giftige alte Erbtante mit der großen Kassette ringen. Kein Mensch zweifelt an einem guten konventionellen Lustspielausgang. Aber plötzlich nimmt das Spiel eine Wendung, die nicht im mindesten mehr harmlos ist: die Kassette siegt, sie wird ein Dämon, sie reißt den armseligen Schöngeist von Oberlehrer aus den Armen seiner Frau, sie reißt ihn an den Rand des Wahnsinns, in dem er versinken wird, von Dividenden und Coupons, Staatspapieren und Zinsgarantie, Spekulationen und Forstwirtschaft elend phantasierend. Ein posenreicher Photographenjüngling lebt noch im Stück, Bariton und Don Juan, der Krulls Tochter erster Ehe geehelicht

hat, in der Hauptsache aber Krulls Frau zweiter Ehe, die durch die Kassette Entrechtete, trösten soll. Und auch dieser beherzte Photographenjüngling verfällt dem Dämon. Als der Schwiegervater ihm die Kassette öffnet, ihm von weitem das gelobte Land des arbeitslosen Zinseinkommens zeigt, da ist es auch um seine Seele, um seinen Leib geschehen. Er lallt etwas von Aufforstung, Amelioration, Amortisierung, Welthandel und eilt blind und taub an der wartenden Geliebten vorüber. Und dabei wissen wir, daß die Inhaberin dieser Kassette längst ihr ganzes Vermögen testamentarisch der Kirche vermacht hat. Weder Krull noch sein Schwiegersohn werden je einen Pfennig von dem Geld haben, um das sie sich dem Teufel verschrieben.

Wie ein Nachtspuk ist das Stück, keiner dieser Menschen hat eine Seele, etwas wie Stolz, Haltung, Treue, Persönlichkeit, Schaffenslust. Diese Welt ist ein Schlachtfeld von Sinnengier und Geldgier. Die Geldgier aber, die das gemeinere, naturlosere Prinzip vertritt, das sinnlose Prinzip des zweckgewordenen Mittels, die Geldgier siegt, weil sie die gemeine Phantasie dieser armseligen Epikuräer maßloser anstacheln kann, als jede Wirklichkeit. — Zynismus ist im Grunde auch der Geist dieser Komödie, aber die grimmige, wilde Leidenschaft, die hier den Geist beflügelt, unterscheidet diese dumpfe Welt von dem schmutzigen Behagen, der bloß gedankenlosen Roheit unserer üblichen Schwänke ungefähr so, wie sich Shakespeares Falstaff von dem versoffenen Hilfsbriefträger Müller 13 unterscheidet. Und diese Leidenschaft, dieses künstlerische Temperament ist es auch, das der Hand Sternheims die Sicherheit, die Kraft und Geschwindigkeit gibt. Mit lachender

Sicherheit wirft dieser Techniker alle naturalistischen Ambitionen zum Fenster hinaus. Seine Leute kommen und gehen, wann er will, halten die längsten Monologe, überspringen die selbstverständlichsten Bindeglieder eines natürlichen Gesprächs, geben nur das Wesentliche und Vorwärtstreibende — abrupt, zielsicher und heftig — wie Wedekind in seiner besten Zeit. Einfall folgt auf Einfall, Fratze auf Fratze, Gelächter auf Entsetzen, Entsetzen auf Gelächter. Dies Stück in der rapiden Jagd seiner Einfälle und Wendungen, in der stahlharten Sicherheit seiner Richtung, mußte immer seine Wirkung tun. Dieser Autor hat gewiß kein Herz, das uns zur Liebe verführen könnte, aber es ist endlich einer, der die Hand hat, die Hand, die das Theater meistert.

* * *

Das bedeutendste Werk, das im Jahr 1911 über eine deutsche Bühne ging, bleibt jenes mit dessen erster Ankündigung die dramaturgische Betrachtung von 1910 schloß: ‚Der Feind und der Bruder' von Moritz Heimann. Dies ist auch ein norddeutsches Gedicht, aber nicht in einem preußisch verschärften, neudeutsch intellektualistischen Sinne —, sondern norddeutsch in jenem nach letztem Gleichgewicht der Dinge tastenden Tiefsinn Hebbels. Und dazu so besonders getränkt von der Persönlichkeit seines Verfassers, daß man wohl nur nach einer vorbereitenden Betrachtung seiner Gesamtperson hoffen darf, dem Wesen dieses Werkes gerecht zu werden.

6. MORITZ HEIMANN

Zuweilen aber wich das Unbehagen des zersplitterten Empfindens und eine Hoffnung, wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinn, kam in sein Herz." Der Satz steht in Moritz Heimanns Novelle ‚Die Tobias-Vase'. Er gilt der Hauptgestalt jener Geschichte, dem Pfarrer Severin, mit der tiefen pädagogischen Leidenschaft und der tief unerzogenen Gewaltsamkeit der eigenen Launen: der Pfarrer möchte seinen Zögling, einen helläugig skeptischen Judenknaben zur Gerechtigkeit der christlichen Idee führen — wie der Engel des biblischen Märchens den Knaben Tobias geleitete. Aber durch eben die Vase, auf der er von Freundeshand die Tobias-Legende als Sinnbild seiner leitenden Idee malen läßt, erlebt er so katastrophale Ausbrüche seiner allzu menschlichen Laune, daß er ungerecht und lieblos das Verhältnis zu Freund und Frau und Zögling gefährdet. „Weder Liebe noch Gerechtigkeit hat er bewiesen, er hatte nur um sie gewußt und hatte gewünscht. Die Welt aber gibt der Seele nur wieder, was die Seele ihr schenkt, und achtet nicht Wünsche als Geschenk."

Im Schicksal dieses Pfarrers spiegelt sich viel von Moritz Heimanns Wesen und Werken. Nicht dem besonderen psychologischen Inhalt nach, aber im Rhythmus der inneren Situation, im psychischen Grundproblem. Auf dem Wege vom wünschenden Wissen zu schöpferischem Geschenk steht dieses Mannes Werk; aber es führt uns, zieht uns und erzieht uns, weil sein Wesen von der Hoffnung lebt, über aller Zersplitterung unseres Empfindens wieder einmal wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinne.

Wenn man die keineswegs zahlreichen Werke, mit denen dieser keineswegs mehr junge Autor sich heute endlich dem Interesse weiterer Kreise bemerkbar zu machen anfängt, überblickt und ihren gemeinschaftlichen Inhalt, ihre letzte individuelle Grundkraft mit einem Worte zu bezeichnen sucht, so kann man von einem sehr gläubigen Skeptizismus, einem höchst positiven Relativismus, einer ungewöhnlich kritischen Mystik sprechen. Aber welches Wort man wählen mag, es wird immer eine Paradoxie enthalten müssen. Denn das Paradoxon ist nicht ohne innerste Not die sprachliche Form, in der sich Heimanns Rede fortbewegt, durch deren Explosion sie sich Bahn bricht; die Paradoxie als das eigentliche „Siegel der Wahrheit" hat er erkannt und bekannt. Den alogischen Charakter alles Wirklichen hat er mit der ganzen Kraft eines Künstlers erlebt, und hat dieses Erlebnis mit der ganzen logischen Leidenschaft eines Denkers ins Bewußtsein gehoben. Diese paradoxe Art zu existieren, hat bereits das tiefste Schicksal Friedrich Hebbels ausgemacht. Aber wo der gewaltsame Hebbel mit dogmatischer Verkürzung abbrach und seine Dramen schuf, da geht Heimann weiter und weiter in die Verästelungen notwendiger Widersprüche hinein, schiebt die Gestalt, das Geschenk, die letzte Wahrheit weiter vor sich her, und auf die Gefahr, daß der Bogen der Gestalt zerbreche, wagt er es, die beiden Enden der Notwendigkeit näher und näher einander zuzubiegen. Wenn es zum Schuß kommt, muß der Pfeil seiner Sehnsucht ins Unendliche fliegen, in die ungemeine Wahrheit jenseits alles Logischen, die völlig künstlerische Sachlichkeit, die selbst Hebbel nicht wieder erreicht hat.

Heimann hat den wahrhaften ‚Lämmergeier' von

Gedanken gefunden — und, wie er erzählt, eines Nachts halb im Traume gefunden: „Die Wahrheit liegt in der Tat zwischen zwei Extremen, aber nicht in der Mitte.“ Und dieser Satz von dem Fluktuieren alles Wirklichen zwischen den Polen des Begreiflichen reißt aus der Statik des Denkers die bewegliche Formkraft des Künstlers; er gibt aber zugleich auch für alles Denken und Schaffen bei Heimann den Inhalt. Das Problem, das sich im Lichte dieses Satzes zeigt, und das fundamental genug ist, um in ganz gleichem Maße als theoretisches und praktisches, religiöses und ethisches Problem angesprochen zu werden, ist das uralte von Freiheit und Notwendigkeit, von Welt und Ich, von Individuum und Gesellschaft. Der Stein der Freiheitssehnsucht, der uns aufs Herz fällt, zieht diese Kreise immer weiter und untiefer — aber es ist die eine selbe Erschütterung. Und Heimann weiß: „Der Mensch ist ein Zeitwort, das unregelmäßig konjugiert wird: sein Präteritum heißt Notwendigkeit, sein Futurum Freiheit“. An dem Gedanken, daß alles, was geschieht, mit Notwendigkeit geschieht, müssen wir „vorbeileben“; die Wahrheiten „der gottgewollten Abhängigkeit“ so gut wie der „notwendig fortschreitenden Entwicklung“ werden zu vernichtenden Unwahrheiten, sobald wir nach ihnen statt nach unseren immanenten Willenskräften leben wollen. Es gibt nur ein Glück, aber auch nur eine Gefahr: sich verlieren, ins All verlieren. Der tote Wille ist schlimmer als die lebendigste Sünde, „denn gibt es in allen Schenken, Herbergen und Hurenhäusern mit ihrem Fluchen, Schimpfen und Schwören so viel Unanständigkeiten wie in einem Wörterbuch?“ Aber genau so lebenzerstörend wie die trockene Versachlichung des Gelehrten oder die

feurige des Frommen ist die ganze unsachliche Selbstbefreiung, der reine Individualismus des Abenteurers, des Ästheten. „Wer ganz Ohr ist, hört nichts!" Der Eigennützige nützt nicht einmal sich selbst. Der Mensch kann ohne die Menschheit so wenig leben, wie der Finger ohne den Menschen. Und zwischen Ehrfurcht und Freiheit, Geselligkeit und Einsamkeit — nicht die „Mitte" zu suchen (das ist die Art fauler und faulender Philister), sondern in lebendiger Bewegung zu bleiben: das ist das eigentliche Heimannsche Problem, das alle seine Schriften erörtern. Es ist das Neue, das geistesgeschichtlich Große an diesem Skeptizismus, daß er nicht die Begriffe und nicht einmal ihren Wert in Zweifel zieht; sie sind höchst wichtig als die Pfosten, zwischen denen das Seil des Lebens gespannt ist. Nur ist die Wahrheit eben nicht in den starren Pfosten, sondern zu erschwingen an dem schwebenden Seil. Und keinen liebt und bewundert Heimann deshalb mehr als den kühnen Turner am Seil der Realität: den Politiker. Politik lehrt „zwischen Journalismus und Chiliasmus in kluger Fahrt hindurch zu steuern". Große Politik, die nichts anderes ist als die Einpassung und Auswirkung persönlichster, freier Willenskräfte im Rahmen der Notwendigkeit, der sämtlichen gegebenen Weltumstände. Von dem in diesem Sinne politischen Menschen und seinem Gegenstück, der (wie Shaw sagt) hoffnungslos privaten Natur, handelt Heimann in seinen philosophischen Dialogen der Brüder Welt und Wult so gut wie in all seinen Dichtungen.

Er zeigt in einer Novelle ‚Mister Tullers Respekt', wie es einem armen Poeten gelingt, sich durchzusetzen, weil ihm nach einem entmannenden Rausch schwärmen-

den Allgefühls in der Tasche des geliehenen Rockes eine graue Brille in die Hand fällt, die ihm zu allen Dingen die richtige Distanz gibt — die Distanz, die man braucht, um selbstbewußt und erfolgreich aufzutreten. Und er zeigt in der Studie ,Die Fylgja', wie ein hoher homo politicus, ein Landgerichtsrat von voraussichtlich großer Karriere, zugrunde geht, weil ein Zufall ihm das schwärmerische Allgefühl seiner Jugend wieder wachruft, demgegenüber ihm seine ganze tätige Lebensführung sinnlos mechanisch und unlauter erscheint; er erschießt sich — „in früheren Zeiten würde ein Mann mit diesem Konflikt ins Kloster gegangen sein". Wie der Pfarrer der ,Tobias-Vase' darum ringt, sein ungebärdiges Ich mit der Welt in Einklang zu bringen, wurde schon erwähnt. Und das gleiche Erziehungsproblem erfüllt nun die Heimannschen Dramen. In der ,Liebesschule' wird ein schwärmender, welttrunkener Knabe zu Selbstgefühl und Freiheitstrotz, eine große, ganz selbstgenügsame Buhlerin zum Leid der hingebenden, mehr als persönlichen Liebe erzogen. ,Joachim von Brandt', der geniale Junker, der sich in sein Allein- und -Anders-Sein verrannt hat, der an allen Gesichtern nur vorbeisieht, und der den Kopf an die Wand der Staatsraison stößt, nur um seinen Kopf zu fühlen — er wird durch die Geburt seines Kindes zur Besinnung, zur Einfügung in die ewige Kette der Menschheit gebracht. Die Geburt eines Kindes, wie sie der erschütterten Beatrice in der ,Liebesschule' als neue Hoffnung, der stolzen Pallas als tödliches Verhängnis erscheint. Pallas, der in Moritz Heimanns erster Tragödie der Bruder zum schlimmsten Feinde wird, weil er ihr eigenwillig schlagendes Blut in all seinem

eigensinnigen Takt bestärken, sie ganz auf ihre einsame Eigenart zurückwerfen, sie abziehen muß aus dem Kreise des furchtbaren Lebens. Ein neuer, tief sinnbildlicher Akt in jener Tragödie der Inzucht, des tödlichen Selbstgenusses, in der auch Beatrice und Joachim von Brandt ihre Rollen spielen. ‚Der Feind und der Bruder' ist eine Lebensschule, ganz in dem Sinne, wie das ältere Werk eine Liebesschule ist.

*

Natur hat weder Kern noch Schale. Heimanns Werk wäre kein natürliches Geschöpf, wenn nicht jene Paradoxie, die seinen Inhalt ausmacht, auch seine Form beherrschte. Heimanns Wissen um das Leben als um eine Bewegung zwischen den begrifflichen Extremen, um die Gleichwahrheit und die Gleichwertigkeit von Skepsis und Mystik, Treue und Revolte, Unfreiheit und Freiheit, Selbsthingabe und Selbstbehauptung: das ist eine echte Künstlerweisheit — nur daß Weisheit und Wissen an sich nicht Künstlerart ist. Der Punkt, von dem aus der Künstler naiv und notwendig schafft, den umkreist Heimanns Erkenntnis mit freiwilliger Begeisterung. Heimann hat einmal außerordentlich Treffendes über Tolstois Verhältnis zu Shakespeare geschrieben und dabei ausgeführt, daß für diesen Dogmatiker jener höchst wirkliche, ganz aktive Dichter, dessen Anschauung von keinerlei Idee reguliert oder verschleiert wird, allerdings „wahnsinnig" erscheinen müsse. Er hat dann die tiefe Verwandtschaft zwischen Shakespeares Art und der Art eines großen Politikers wie Bismarck betont und damit uns dargetan wie tief seine eigene dogmenlose Weisheit sich dem holden Wahnsinn des Dichters Shakespeare verwandt fühlt. Ist doch Shakespeare — wenn man das

Wort nur von der Salonfarbe des Rokoko reinigt — allerdings der weltläufigste, weltmännischste, politischste Dichter. Aber Shakespeare, so fährt Heimann fort, sei ein großer Zusammenfasser, Repräsentant einer abschließenden Zeit gewesen . . . „und wir? — glauben wir nicht, sofern wir überall glauben, wieder an einem Anfang zu stehen, ja, noch vor einem Anfang?" Die naive Großheit der Shakespearischen Welt ist durch die Analyse modernen Bewußtseins in Trümmer gelegt worden; der Anfang aber, an dem wir stehen, darf nicht ein Wegdrücken erworbenen Wissens sein, sondern ein Wiederaufbau der Welt auf dem neuen vibrierenden Grunde. Heimann steht mit den mutigsten und besten Söhnen des zwanzigsten Jahrhunderts in Reih und Glied, wenn er einen Glauben ohne Dogma, einen Willen aus Erkenntnis der Notwendigkeit, ein Vertrauen aus Skepsis lehrt. Eine zweite Naivität, wie sie schon Heinrich von Kleist in seinem großartigen „Marionetten"-Essay verlangt hat. Diese neue, an allem Wissen gehärtete Unschuld muß wieder tragfähig werden für Kunstwerke. Wenn die neueren Dichter im Gegensatz zu Shakespeare „sich selbst als Betrachtende ins Werk hineinfiltrieren", so kann die Lösung eben darin liegen, daß die Betrachtung dogmenlos, weltweit wird und deshalb dem Gefühl für Wirklichkeit nirgends mehr eine Schranke setzt. Daß sie den Weg des Bewußtseins zu solcher neuen Unschuld spiegelt, ist die Bedeutung der Heimannschen Kunstform, Die Gefahr für diesen Künstler liegt natürlich nicht darin. zu bewußt, sondern nicht bewußt genug zu sein — nur die Extreme berühren sich! Das höchste Wissen ist wieder Gefühl, die einzelnen Sätze der Wissenschaft bleiben immer unpoetisch. Wer es erst bis in die letzte

Faser in sich aufgenommen hat, daß Wahrheit nur in der Bewegung zwischen festen Punkten zu finden ist, der wird gar nicht mehr anders als in lebendigen Gestalten reden können. Nur festgewordene Begriffe drohen der Kunst mit Verwissenschaftlichung.

Die Wissenschaft, die Heimann gefährlich wird, ist natürlich die Psychologie, diese äußerste Spezies von Biologie, diese Wissenschaft, die schon ohnedies ohne beständige Befruchtung durch die Kunst nicht leben kann. Die Psychologie ist aber eine doppelte Gefahr für den Künstler: sie löst den ganzen Menschen in einen Haufen von Detailbeobachtungen auf, und sie kühlt das Menschenschicksal zum Beispiel für eine behauptete Regel ab. Heimann hat einmal gesagt, der Politiker sei ein „Psycholog von Eigenschaften, nicht von Menschen". Das Wort „Eigenschaften" scheint mir zu begrifflich; wenn man dafür Kräfte setzt, so stimmt aber der Satz auch für den andern Meister der Wirklichkeit, den in der zeitlosen Ebene, den Künstler. Lebendige Menschen zusammensetzen kann nur Gott, und der wissenschaftliche Psycholog analysiert sie in einen Brockenhaufen auseinander. Die Addition dieser Brocken gibt niemals wieder ein Ganzes; aber der Politiker und der Dichter haben statt dieser Summe von Details eine neue rhythmische Einheit, die die Lebenslinie der wirklichen Geschöpfe andeutet, und mit der sich rechnen läßt: die Vision der Kräfte. In ihr haben alle psychologischen Details nur noch rhythmische Betonungswerte, behaupten nicht mehr, die Teile zu sein, deren Zusammenlegung das Ganze macht. Heimanns glänzende psychologische Feststellungen haben noch zuweilen den wissenschaftlichen Detailcharakter, sie sind mehr um ihretwillen da als um

des geistigen Rhythmus willen, in dem sie stehen, und dadurch wirken sie als Ballast. In einer älteren Novelle ‚Wintergespinst' gibt es außerordentliche Beispiele für Heimanns bis ins Physische geschärfte Beobachtungsgabe. „Der Schlaf packte ihn am Hinterkopf und zog ihn, Kopf voran, eine sausende Fläche herab, daß die Schultern meinten, sie bohrten sich tief in die Kissen, und die Füße zu schweben schienen." Oder: „die Kälte stieg ihm von innen ins rechte Auge, es blinkte feucht und tat ihm lustig weh". Das füllt in der fast naturalistischen Erzählung noch allenfalls seinen Platz; aber da Heimanns wesentlichere Werke ja durchaus nicht das Gefühl naturalistischer Hingenommenheit, sondern das Erlebnis des sich wollend umgrenzenden Menschen wecken wollen, so ist die Überschüttung mit noch so blendenden Impressionen nicht am Platz, und in vielen seiner späteren Werke stehen solche Feinheiten als ein Zuviel, als ein Hemmnis. Der andere Schaden sitzt tiefer: Heimann scheint zuweilen wie ein Wissenschaftler über seinen Menschen zu stehen und sich mehr für die Bedeutung ihres Falles zu interessieren, als ihr einmaliges Schicksal zu erleben. Dieser Eindruck kommt dadurch zustande, daß der Kommentar den Stoff erdrückt, die betrachtende Kraft, die phantastische zur bloßen Beispielgebung herabsetzt; so wird aus der Novelle eine psychologische Studie, aus dem Drama ein philosophischer Dialog. In der ‚Liebesschule' sind die feingeknüpften, aber etwas dünnen und gradlinigen Fäden der Handlung noch so mit schweren Gedanken behängt, daß sie bis zur völligen Unkenntlichkeit des Musters niedergezogen werden. Hier reden die große Hetäre und das kleine Mädchen, der stolze Weltmann und der

schwärmende Knabe allesamt so, wie eigentlich nur der Narr des Stückes reden dürfte; in den tiefsinnigen Paradoxien Heimannscher Weisheit. Sie sprechen das Heimannsche Weltbild mehr aus als sie es darstellen, sind weniger lebendige Leiber als Gesprächsmasken des Denkers — und das eben ist der philosophische Dialog. Auch im ‚Joachim von Brandt' gibt es noch gelegentlich Ausbrüche dieser undramatischen Dialektik. Aber dies Stück verhält sich zu dem voraufgehenden doch schon wie ein Landschaftsbild zu einer Landkarte: dies ist kein abstrakter Fall mehr, als Beispiel für eine Idee gefügt, sondern ein Stück phantastischen Lebens, das dem Schauenden seine Beweiskraft für die eigene Lebensidee enthüllt. Dieser Stoff bringt nicht nur eine ganze Anzahl lebendiger, leidenschaftlicher und verlogener Dialektiker auf die Beine, denen Heimannsche Paradoxien natürlich anstehen — er bringt vor allem die märkische Atmosphäre, in der Heimann zu Hause ist. Hier, wo karges Ackerland zwischen dürren Kiefernwäldern und weißen Seen in gleicher Stärke zu harter, arbeitsamer, preußischer Realpolitik und zu einer berückend melancholischen Naturhingabe ladet, hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: auf dieser Scholle und unter diesen Menschen kann er lebendigere Zeichen seiner innersten Art finden als in irgend einem Italien.

*

Insofern ist das venezianische Renaissancedrama ‚Der Feind und der Bruder' wieder im Nachteil. Heimanns Sprache, die in ‚Joachim von Brandt' von körniger Härte war, kommt hier nicht ganz ohne die weichen, sinnlichen Füllungen neuromantischer Jambenpathetik aus — wenn auch Heimanns leidenschaftliche Geistig-

keit diesem Stil alsbald eine Schärfe und Reinheit gibt, die er in der Hand eines Wieners nie bekommen hat. Immerhin füllt Heimann diese leidenschaftlich glühenden Italiener nicht so durchaus mit Blut wie seine spröden märkisch-preußischen Charaktere. Die keusche Jungfrau, der verträumte Knabe, sie sagen so manches von ihrem Wesen und von ihrem Schicksal aus, das sie nicht selber wissen können, das nur ihr Dichter wissen kann, und durch dessen Aussprache sie zuweilen wieder aus dramatischen Gestalten zu philosophischen Figurinen zu werden drohen. Und die Fischersfrau Maddalena, deren wildes Naturwesen so prachtvoll an das Ende dieser Kulturtragödie gestellt ist, spricht in recht illusionsmörderischer Weise vom „Urgeheimnis des Traumes" und kontrastiert den „Trug der stumpfen Gewohnheit" mit dem „tiefsten Jubel, der durch die Elemente geht".

Trotzdem ist dieses Drama das bisher wichtigste und schönste Dokument des Menschen und des Dichters Heimann. Heimann hat noch nie ein größeres Bild gefunden für jenes Denkgefühl, das ihn im Innersten bewegt. — Die Familie Tuzio Badoèr will sich der Republik Venedig und all den harten Ansprüchen dieser wilden Realität entziehen. Schon der Vater war „ein Weichling im Geblüt" (sagt sein Feind), „von altem Korn, zu kostbar zart für eure Wucherhände" (sagt seine Frau) — es ist vielleicht ein und dasselbe. Nach dem Tode des Feldherrn der Republik und nach tückischen Staatsprozessen, die sein Erbe zerkrümeln, flieht die Witwe ganz aus Venedig, um sich und den beiden Kindern fern vom Lärm dieses Weltmarktes zu leben. „Gesund Geborenes liebt sich nicht selbst" — aber diese überzarten, weltfeindlich Eigenen sind nicht mehr gesund:

diese Familie liebt sich selbst in einem tödlichen Grade. Das Gespenst, an dem regelmäßig jede höchste Kultur hinwelkt, geht um: Das Gespenst der Inzucht. Die Schwester Pallas liebt mit der noch ganz unbewußten Sinnlichkeit des reifenden Mädchens ihren Bruder Stephan, und Stephan, der bewußt voll kluger Haltung ihr Gefühl leitet, liebt doch im Grunde auch nur sie. Als Venedig, das kein edles Menschenmaterial aufgeben will, die beiden wieder an sich reißt — der Graf Barbaro de Brazzo holt mit der brutalen hypnotischen Kraft des genialen Realisten den Sohn auf die Schiffe, die Tochter in sein Ehebett — da zeigen sich die beiden der Wirklichkeit nicht mehr gewachsen. Stephan, Fremdling im Treiben der Vaterstadt, schweift widerwillig über die Meere und schüttelt in verzweifeltem Hohn allen Gewinn in den Schoß einer Dirne, die er gar nicht kennt. Pallas erwächst an der haßvollen Liebe zu ihrem Manne nicht zu freier Kraft, sie behält die einschneidend kranke Liebe zum Bruder im Blut; und da sich im Gefolge des Grafen der junge Tuzio Tuzi befindet — ein Knabe von grenzenlos schwärmender Reinheit, „ein zu guter Musiker, um überhaupt noch ein Musiker sein zu können", und (was sie nicht weiß) auch dem Blute nach ihr Bruder, uneheliches Kind ihres Vaters — so wird sie zu ihm hingerissen; sie entfliehen beide. Stephan aber, der, von Meeren heimkehrend, eben die ehebrecherische Flucht der einzig geliebten Schwester erspäht, springt ihrem Schiffe nach ins Meer, schwimmt, ertrinkt. Der Zusammenbruch der Familie ist entschieden. Aber welch edler Geist zerstört ward, welch adliges Blut hier verdarb, das zeigt die Mutter, Laura Badoèr, wie sie dem Rate von Venedig, seiner Anklage

und seinem Hohn „eine Kraft zum Glück, eine Gegenwart, eine innere Freiheit" ohnegleichen entgegengesetzt. Diese Szene wäre ein störendes Intermezzo, wenn es sich um die Liebesgeschichte der Pallas handelte. Es handelt sich aber um den Verfall einer Familie, und so müssen wir nach dem Niedergang der Tochter und dem Sturz des Sohnes die Haltung der Mutter sehen. Es ist der geistige Höhepunkt des Stückes, wenn der Doge im Namen Venedigs es ausspricht, warum die Gesellschaft den eigensüchtigen Geist zu Boden drückt:

„damit das Starke, widerkämpfend, wachse
und nicht das Schwache sich zu fühlen lerne
in weiblichem Genügen, sich zur Last
und uns das Bild des Ruhms zur Fratze machend ..." —

und wenn Donna Laura auch diesen Worten aus dem Zorn der beleidigten Individualität ungebeugte Antwort findet. Sie sprechen wirklich aneinander vorbei, diese beiden Gewaltigen, sie können ihre Sprachen nicht mehr verstehen, und eben weil sie beide ganz Recht und ganz Unrecht haben, ist hier eine wahre Tragödie. Die Mutter tritt von der Szene, aber sie bleibt im Bilde; denn nun auf der einsamen Fischerinsel wächst die Tochter zur stolzen überlegenen Kraft der Mutter heran. Sie entfaltet dem Knaben, dem Bruder, dem Geliebten gegenüber alle Leidenskraft der Mütterlichkeit, sie beschützt ihn davor, die Blutschande zu erfahren, die sie selber ungebeugten Hauptes trägt: sie tötet den ersten Boten und vor der zweiten Botschaft tötet sie ihn und sich. Über ihre Leiche hinweg spricht Graf Barbaro die Grundworte des Dramas:

„Schön war sie! — Schade, daß sich ihre Kraft
so spät erschloß. — Der dort liegt, war ihr Feind,

nicht ich. — Wir haben einen Tag versäumt
an dem Geschäft, zu dem wir auf der Welt sind.
Begrabt sie! Und wir woll'n zu Schiffe gehen."

„Der dort liegt, war ihr Feind, nicht ich" — was uns entgegensteht, reizt uns zur Bewegung, gibt Leben; was uns zu nah steht, läßt uns beharren, stillstehen, absterben. Nur Bewegung ist Leben, nur Kampf ist Glück, und Glückseligkeit ist der Tod. Der Feind ist unser Bruder, und der Bruder ist unser Feind. In den Extremen zerstört sich das Leben; aber daß die extremen Naturen oftmals zugleich die reifsten, die höchsten, die edelsten sind, das macht das Wesen der Tragödie aus, wie es schon der Dichter der Penthesilea gefühlt, der Dichter des Kandaules ausgesprochen hat. Wie die Familie Badoèr aus dem Selbstgenuß ihrer edlen Art tödliches Gift saugen muß, das ist eine Tragödie — aber gegenüber steht die Tragödie der Republik Venedig, die, um zu leben, ihre vornehmsten Söhne töten muß, wie jede menschliche Gesellschaft. Zwischen diesen beiden Tragödien wogt das Leben.

Dies ist das größte Bild von der Polarität des fließenden Lebens, das Moritz Heimann bisher geschaffen hat. Und seine künstlerisch größte Leistung ist, wie er diese beiden Frauen zum Leben geweckt, innerhalb ihrer extremen subjektiven Stellung doch noch einmal alle Kräfte von Bindung und Hingabe, Freiheit und Begrenzung balanciert hat, in denen ein auch nur relativ gesundes Leben schwingen muß. Pallas hat all die scheue Anmut, die pflanzenhafte Weiblichkeit, mit der Botticelli die Göttin malte, und erschließt sich zu aller Kraft hellenischer Bildung. Laura hat allen Ruhm, alle Kraft, Laune der Herrin und Mutter, das „fröhliche

Herz" der rechten Frau. Als der zürnenden Donna Laura ein Senator höhnisch zuwirft, sie zürne wie das Kind, das den Stuhl schlägt, über den es beim Spiel gefallen ist, antwortet Laura:

„Das Kind, das solches tut, ist nicht unweiser
als Ihr seid oder jeder andre Richter;
ich wieder will nicht weiser sein als Ihr,
und schlüge, könnt' ich nur, den Stuhl in Stücke!"

Heimann hat vielleicht nie eine Wortfügung geschrieben, mehr aus dem mittelsten Mittelpunkt seines Geistes heraus, als dieses: „Ich will nicht weise sein". Denn daß Klugheit weiser sein kann als Weisheit; daß die Erkenntnis jedes Rechtes uns nicht den Willen brechen darf, für unser Recht zu kämpfen; daß im Rate der Notwendigkeit unsere Freiheit, zu wollen, mitbeschlossen ist; daß wir kämpfen müssen, nicht weil wir Recht haben, sondern weil Kämpfen unser Recht und unsere Pflicht, unser Leben ist: das ist die dämonisch einfache Paradoxie, mit der Moritz Heimann uns aus dem Irrgarten der Romantik wieder zum Leben führt, aus dem zersplitterten Empfinden zu einer nicht gemeinen Wahrheit, — die die Wahrheit des Dramas ist.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1912

1. EPIGONEN UND ERBEN

Wir sind alle Erben. Wer Kultur und wer vollends Kunst will, der will auch Tradition aufnehmen und pflegen, denn nicht anders bildet sich jenes zweite Leben, das über bloße Naturerfahrung hinaus zu einer geistigen Naturbeherrschung führt. Kunst wächst nicht in Urwäldern. Und wenn es den Genius vom Talent unterscheidet, daß er der künstlerischen Tradition neue Urerlebnisse zuführt, so unterscheidet es das Talent vom Dilettanten, daß es die Tradition des künstlerischen Weltbaus beherrscht und nicht bloße Naturlaute zu stammeln unternimmt. Alle sind Erben, und auch der Genius vermag nicht anders zu beginnen, als indem er die Formen der bestehenden Kunst versucht und erprobt, wie weit sie für sein Erlebnis ausreichen, und wo er sie erneuern muß, um ganz er selber sein zu können. Ob er zu diesem letzten entscheidenden Schritt gelangt, oder ob er ein Epigone, ein in überkommene Formen Gebannter bleibt, das entscheidet sich später. Für den Anfang scheint mir der lebendige und ehrliche Erbe einer bedeutenden Tradition hoffnungsvoller als jene Originalität um jeden Preis, die nicht zeitig und nicht deutlich genug ihre kleine schnell abgenutzte Individualität in den Vordergrund schieben kann.

So scheint es mir heute dem jungen deutschen Drama kein schlechtes Zeichen, daß erstaunlich spät, aber gewiß nicht zu spät sich an Gerhart Hauptmanns Kunst eine Tradition anzusetzen beginnt. Seine eigene Generation ließ ihn ja ganz ohne Folge. Mit den zwei, drei Erstlingswerken, die eine verwandte Art zu bezeugen schienen, war das kleine Licht ihrer Verfasser sogleich herunter-

gebrannt. Und im nächsten Jahrzehnt schwemmte die neuromantische Welle die literarische Jugend fort. Aber schon vor zwei Jahren konnte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß sich im dramatischen Nachwuchs ein neuer Realismus melde, der von Hauptmann aus über Hauptmann hinaustrachtet. Und in diesem Jahr ist wiederum von ein paar jungen Talenten dieses Schlages zu reden.

*

Da ist der Schweizer Carl Friedrich Wiegand, dessen ‚Marignano' bei der Verteilung des Volksschillerpreises nicht zu Unrecht eine ehrenvolle Erwähnung fand. Die Abhängigkeit dieses ‚Volksdramas' von Gerhart Hauptmanns ‚Florian Geyer' ist ebenso deutlich wie sein Wille zu etwas Neuem, und das Talent, das hier im ganzen bekundet wird, ist ebenso offenbar wie das völlige Versagen in sehr wesentlichen Einzelheiten. In einer historisch leicht gefärbten Sprache, mit einer Reihe groß komponierter Bilder, durch eine Zahl höchst repräsentativer Charakterfiguren eine Zeit lebendig zu machen, ein ganzes Volk mit seinem eingeborenen Schicksal darzustellen: das hat Wiegand von seinem großen Vorbild gelernt, und eine Szene wie die große Tagung auf dem Markt von Schwyz scheint auch rhythmisch von ‚Florian Geyers' erstem Akt stark beeinflußt. Dabei gewinnt Wiegand aus dem Leben seiner Alpenmenschen eine eigene sprachliche Bildkraft, die diese Massenszenen stets zu reiner Gefühlswirkung bringt. Wenn die Kriegsknechte auf dem Rückzug von Marignano um sich schlagen: „So mähen wir das Gras" — „so spalten wir am Iberg das Holz" — „das ist Steinschlag vom Gebirg" — „wenn

die Rosse ausschlagen, knicken die Rippen in der Brust" — und so fort: da gibt jeder Satz jedem Hieb auch eine dichterische Schlagkraft. Der dichterische Wille freilich, der in diesem Volksdrama Ausdruck sucht, ist ein ganz andrer als der Gerhart Hauptmanns. Dessen Bauern sind lediglich leidende, von vornherein geschlagene Menschen; Wiegands Schweizer sind frei und trotzen auf ihre Freiheit und machen ihr Schicksal selbst. Es ist die Zeit, da die Schweiz die militärische Großmacht Europas bildet und jeder Krieg mit Schweizer Landsknechten entschieden wird und alle Staaten um den Beistand der Kantone buhlen. Die nationalen Elemente des Volkes aber wehren sich gegen den unlautern Gewinn dieses Kriegsberufes, der die besten Kräfte des Landes für fremde Interessen vergeudet. Trotzdem lassen die Schweizer sich noch einmal locken, und, als die Vaterlandslosen von der Gleichgültigkeit der verbündeten Völker verraten, erleiden sie die furchtbare Katastrophe von Marignano. Es ist kein leidvolles Versiegen der Lebenskraft wie bei Hauptmann; es ist das zuchtlose Überwuchern allzu üppiger Kräfte. Deshalb zeigt sich bei Hauptmann die Größe der gefallenen Sache nur in der tragischen Schönheit des Unterganges, bei Wiegand in dem Hoffnung weckenden zähen Trotz, der den Rückzug deckt. Daß dieser Unterschied des Stoffes vielleicht den Unterschied zweier Generationen charakterisiert, möchte man glauben, wenn man sieht, wie zu Hauptmanns Volksdrama alle Malerei, die im letzten Jahrhundert menschliches Erleiden in tragischen Dämmerfarben gegeben hat, Illustration sein könnte, von Millet und Israels bis zu Laermans und Uhde — während Wiegands Phantasie an der monumentalen Linienführung Hodlers

entzündet ist, und Titelhelden und Titelbild für sein Buch jener letzte riesig deckende Landsknecht abgibt, der auf Hodlers ‚Rückzug von Marignano' mit erhobener Hellebarde steht.

Dieser Held bezeichnet nun freilich die ganze Schwäche des Wiegandschen Werkes. Wohl hat Werni Schwyzer das narbig eherne, tragisch kühne Gesicht des Hodlerschen Vorbilds erhalten, aber er wird uns gleichsam trotz seinen dramatischen Schicksalen, nur in ein paar beiläufigen sprachlich stark gestalteten Situationen lebendig. Sein Privatdrama ist in jedem Sinne vom Übel. Es ist bei Hauptmann vor allem bewundernswert, mit welcher Bescheidenheit er, einmal entschlossen, die Gesamtheit des Volkes in den Mittelpunkt seines Werkes zu stellen, seine Hauptfigur in dies Gesamtschicksal eintauchen läßt. Nicht durch das, was er erlebt, nur durch die stärkere Resonanz, die alles Geschehene in seiner größern Seele findet, hebt sich Geyer von seinen Genossen ab. Daß Werni Schwyzer, zweimal um seiner unbeherrschten Leidenschaft willen verbannt und in französischen Diensten, bei Marignano zu seinen Landsleuten zurückfindet und heldenmütig ihren Rückzug deckt: das möchte noch als ein einigermaßen typisches Schweizerschicksal angehen. Aber daß er auch eine Braut daheim hat, die der Totgeglaubte nach guter alter Tradition gerade erst wieder antrifft, als sie sich eben seinem Bruder vermählt hat, das ist an sich banal und im Zusammenhang sentimentalisch und überflüssig. Denn wenn diese verpaßte Braut etwas bedeuten soll, so ist es ein ebenso dünnes wie verzwicktes Symbol. Daß die Absicht Wiegands, in Werni Schwyzer etwas wie den Träger der bei allen Schweizern unverwüstlichen heimatlichen Volks-

kraft zu bilden, trotz dieser schwächlichen Liebesgeschichte nicht ganz mißlungen ist, zeugt für seine dichterische Begabung und für die Möglichkeit, Gestalten von der Dichtigkeit und Wärme der Hauptmannschen statt in Passionstafeln in heroischen Fresken zu ordnen.

*

Anders mit Hauptmann verwandt ist der Autor des Schauspiels ‚Lätare'. Dieser Autor ist merkwürdigerweise ein Schauspieler (übrigens ein sehr begabter), der Ernst L e g a l heißt und ein so untheatralisch innerliches Stück geschrieben hat, wie kaum einer der dramatisch strebsamen Literaten der ganzen Generation. Der Dichter stammt aus der Lausitz und holt seine Menschendarstellungskraft aus einer unbegrenzten Liebe zu den Menschen, zwischen denen er aufwuchs. Diese Fähigkeit, einen jeden in seiner Not und seiner Sehnsucht zu begreifen, zu lieben — und sprechen zu lassen: das ist es, was ihn dem schlesischen Dichter am tiefsten verbündet, was die Hauptmannsche Schule bei ihm so fruchtbar werden ließ. In diesem Stück spricht kein Mensch, dessen Stimme nicht durchzittert wäre von Lebensnot und Lebenssucht, und doch bringt kaum eine gelegentliche Entgleisung ein sentimentales oder abstraktes Wort. So fest steht jedes Menschen Rede in seiner vollgefühlten innern und äußern Situation; und so stark ist zugleich die Leidenschaft dieses Dichters, daß jede Rede in rhythmische Schwingungen gerät und uns mehr als das bloß Sachliche mitteilt. Aber noch eine speziellere Gemeinschaft gibt es, die diesen Dichter mit Hauptmann verbindet. Seit langem geht durch Hauptmanns Werk etwas wie der Lockruf der Naturgeister, die dem leidenden Christenmenschen unsrer Zivilisation ins Freie winken.

Allzu glatt und theatralisch nett steht diese Geisterwelt da in der ‚Versunkenen Glocke'. Sie spukt durch spätere Werke mit einer mehr unterirdischen, aber eben deshalb lebensvollern und künstlerisch reinern Kraft. Und diese Kraft lebt in Legals Schauspiel, und der Dichter gibt ihr mehr sieghafte Gewalt, als Hauptmann es je wagte.

Sabine Kasper ist eine ‚alte Jungfer' von tragisch reinen Formen. Sie hat nach dem frühen Tode der Eltern nur für den jüngern Bruder gelebt, mit zäher Gewalt den väterlichen Besitz für ihn und ihn für den Besitz erhalten. Ein altes Liebesband hat sie in Trotz und Hochmut zerrissen. Sie ist gefürchtet und gemieden, und nun muß sie merken, wie ihr die Lust des Frühlingsfestes den Bruder, für den sie so bitter einsam wurde, wegnimmt, wie seine Jugend mit den andern sich gegen ihre spröde Pflichtenlehre wendet. Aber dieselben lockenden Naturstimmen, die ihr mit Sinn und Halt ihres Lebens davontanzen, die ‚Ansommer'-Geister, die den Tod austreiben — sie schmelzen schließlich auch die harte Schale, in der Sabinas Seele gefangen sitzt, und ein Handwerksbursche, ein seliger Vagabund, weckt ihr die Lust des eigenen und freien Lebens auf. Sie bereut nichts, aber sie wird alles hinter sich lassen und mit dem Frühling in eine neue Welt hineinwachsen.

Die Kraft, mit der das starre Pflichtmenschentum der Sabina im Anfang hingestellt ist, in Strichen, die an Hebbels ‚Maria Magdalena' gemahnen, ist nicht weniger groß als die Stärke, mit der die umschmelzenden Frühlingsgewalten lebendig werden. Dieser Wunderbursche wirkt trotz allen seinen literarischen Vorgängern nie als literarisches Gespenst: er bleibt ein Kerl von Schrot und Korn, von allerlei Leid und Übermut, Weis-

heit und Ungeschick. Und Andreas, der uralte Schäfer mit den stählernen Sehnen, der doch als erster die strohene Sommerfrau wieder in den Bach wirft, sich ein neues Lebensjahr zu erkaufen, der Tagelöhner Fleck, der mit geschickter Lumperei auch am Frühlingsfest seinen kleinen Bosheiten und Vorteilen nachgeht, und der ganze Tumult der bald heidnisch kecken, bald abergläubisch ängstlichen Dorfjugend — Leben genug, um Felsen selbst wanken zu machen!

Es wäre nicht sehr schwer, diesem Schauspiel sprachliche Überspanntheiten, szenische Breiten, psychologische Unklarheiten nachzurechnen. Es ist eben kein Meisterwerk, sondern eine Talentprobe. Aber eine allerersten Ranges. So ungewöhnlich in ihrer ganz innerlichen schlichten Energie, daß alle Einwände und Bedenken von dem Gefühl der Freude und der Hoffnung hell überstimmt werden müssen.

* * *

Vielleicht ist Hebbel heute ein modernerer Dichter als Hauptmann. Denn Hauptmann ist, oder war doch noch eben, mit seiner Darstellung des vom Schicksal stets überwältigt unheldischen Menschen der Dichter der Gegenwart; Hebbel aber, der den gleich stark empfundenen Druck der Außenwelt durch den Gegendruck der dem Schicksal gewachsenen, heldischen Menschennatur balancierte, ist vielleicht der Dichter unsrer Zukunft. Aber eben deshalb stehen die jungen Erben, deren spürsamer Geist sich unmittelbar an Hebbel orientieren möchte, unsicherer da als die Nachfolger Hauptmanns. Denn Hebbel hat den größern Umriß, der ihm vorschwebte, nie vollkommen mit Fleisch und Blut gefüllt, während Hauptmann auf

seinem beschränkten Gebiet fast überall der Vollkommene ist, der immer festen Boden unter den Füßen hat. Durch die vollkommene Sinnlichkeit seiner Anschauung ist er für den beginnenden Künstler ein sehr viel heilsamerer Erzieher als der große leidenschaftliche Ideologe. Denn unendlich viel schwerer ist es, daß der luftige Geist Wurzeln in der Erde faßt, als daß ein in der Erde wurzelndes Gewächs in die Luft des reinen Geistes sich emporhebe. Nur ein Gebild, das von der Erde in den Himmel reicht, hat die symbolische Kraft des Kunstwerks — aber, wenn schon nicht unmöglich, so doch selten und seltsam bleibt das Wachsen von oben nach unten. Die bewußteren, geistig monumentaler gerichteten Talente, deren Bekanntschaft das letzte deutsche Dramenjahr vermittelt hat, bleiben denn auch einstweilen die künstlerisch Schwächeren, Unselbständigeren, Unreiferen.

*

Da ist Ulrich Steindorff, der neben einem frischen, aber für ein Reimspiel unerträglich langen Kostümlustspiel ‚Frau Kardinal' eine Tragödie voll großer Ambition veröffentlicht: ‚Panthea'. Panthea soll etwas wie eine umgekehrte Judith sein. Das Weib, das sich selber, ihr Leben und ihr Augenlicht opfert, um ihrem Helden, den die Liebe zu ihr entmannt hat, seine Größe wiederzugeben. Da dieser Araspes aber gar kein Held ist, sondern unter dem Gewicht dieses Opfers jammernd zusammenbricht, scheint mir diese Tat, wie jede, die auf einem einfachen Mangel an Einsicht beruht, doch keine rein pathetische, sondern mehr eine tragikomische Färbung zu haben. Es ist im mythischen Gewand der gleiche Fall, wie im historischen das Schicksal der

Charlotte Stieglitz, die sich erschoß, um aus ihrem Dilettanten von Mann einen Dichter zu machen. Dies Thema hat soeben Hans Kyser in seiner pathetisch psychologisierenden Art behandelt. Und er erreicht zumindesten das Interessante, wenn nicht das Ergreifende. Bei Steindorff aber, der seinen Helden als Feldherrn unter Kyrus in einer phantastischen Kultur ansiedelt, und mit den schon zum begrifflich Allegorischen erstarrten Sinnbildern allgemeinster Art, wie Krieg, Kampfpreis, Königsgericht, arbeitet, bleibt die Darstellung in einer allzu breiten, allzu hebbelisch bewußten Rhetorik stecken; die Handlung kommt schwer vom Fleck, und der innere Weg des Araspes, der sich die Panthea erst erkämpft und dann an ihrem innern Besitz verdirbt, wird nicht recht klar. Trotzdem bezeugt nicht nur der große Ernst des ganzen Entwurfs Talent; nicht nur im Reinsprachlichen gibt es einige schöne, lyrische Wendungen: Nebenfiguren wie die beiden mit Humor gesehenen alten Waffendiener des Araspes, oder der melancholische, stolz resignierte Jude, der der begleitende Freund der Panthea ist, beweisen ein Talent, das sich aus dieser noch halb dilettantischen, rhetorischen Breite vielleicht zu größerer sinnlicher Verdichtung erheben wird.

Worin Steindorffs Dialog heute noch am meisten konventionell und schwach wirkt, das ist charakteristischerweise gerade das erotische Thema. Es ist das ein sehr häufiger Fall in unserm dramatischen Nachwuchs. Beinahe kein einziger von den jungen Leuten hat eigentlich die Absicht und Fähigkeit, ein erotisches Drama zu schreiben. Nicht der Kampf der Geschlechter ist es, an dem, in dem sich ihnen das Bild der Welt erhellt.

Aber wovon sie auch im Kern dichten: fast immer glauben sie, daß eine erotische Beziehung das bequemste Mittel sei, ihren Stoff in Bewegung zu setzen, ihre Idee zu illustrieren. Und so entstehen Liebesszenen, die von einer Absicht ausgehen, nicht von einem Erlebnis, und die wesentlich mit literarischen Reminiszenzen instrumentiert sind. Denn gerade hier ist ja die literarische Tradition am größten, aber deshalb auch der neue Ton am seltensten; selten der originelle Ausdruck sinnlich elementarer Empfindung, ganz selten eine geistige Leidenschaft, die das sexuelle Problem so tief ergreift, daß sie es im Lichte des Bewußtseins rein gestaltet. Das war Hebbels außerordentlicher Fall, und wenn selbst Hebbels Erotik uns zuweilen den Naturgeschmack vermissen läßt, so ist es um seine harmloseren Jünger noch schlimmer bestellt. An dieser wesentlich geredeten Erotik krankt Steindorffs ‚Panthea' im Kern.

*

Sie bildet zum mindesten eine lästige Zutat in der Tragödie von Hans José Rehfisch ‚Die goldenen Waffen'. Der Kampf geht zwar eigentlich um die goldenen Waffen des Achill, aber zur Verdeutlichung wird noch eine gefangene Arsinoë als Liebespreis hinzugetan, die nur dem Stärksten angehören will, und die mit Diomedes, Odysseus und Ajax Gespräche hat, die ganz von der erotischen Rhetorik der Neuromantik geschwellt und dem Leben des Dramas nur lästig sind. Auch sonst steckt Rehfisch noch tief in mancherlei Nachahmung. Zwar, daß er die freien Rhythmen Wilhelm Schmidtbonns aufnimmt, scheint mir eher ein Zeichen guten dramatischen Instinkts, und wie er Ensemblewirkungen nach Reinhardtscher Schule zu organisieren

versteht, in schwellenden und abebbenden Schreien und in feierlichen Chören, das zeigt theatralischen Griff. Aber im ganzen ermüdet die zu gleichmäßig pathetische und selten eigenartige Hochspannung der Sprache und verwischt die Konturen der Gestalten. Erst gegen das Ende, da der wahre Erbe der goldenen Waffen kommt, durchdringt sich auch die Sprache mit dem in den Gestalten gewollten Gegensatz und schafft volles Leben.

Das Thema ist eine sehr bedeutsame Variation des ‚Rasenden Ajax'. Der Held des Sophokles ist nur der zügellos Leidenschaftliche, der sich in seiner Ehrbegier zerstört. Der Ajax bei Rehfisch ist das Talent, das die goldenen Waffen des Genies tragen möchte und in ihnen zu Fall kommen muß, so wie Percy dem Prinzen Heinz erliegt. Die resignierte Weisheit des Odysseus, der versteht, daß diese Waffen weder für ihn noch für Ajax bestimmt sind, und der sie deshalb dem rechten Erben aufbewahren will, und dieser Erbe selbst, der junge Pyrrhus, der die allzu schweren wie im Spiel zu heben vermag, sie stehen bedeutsam in ihrer sichern Haltung zu Seiten des irrenden Ajax, der über seine Kraft trachtend sich verhebt. Die Innerlichkeit dieses großen Themas wird noch vielfach vom erotischen und kriegerischen Sprachlärm übertönt. Aber wie am Schluß der junge reine Held im Morgenwind dasteht, alles Leben in seine Brust saugt, während der andre mit der Erkenntnis: „Wollen ist nichts" — zusammensinkt: das ist reine und lebendige Dichtung und rettet, wenn nicht das Stück, so doch unsern Glauben an seinen Autor.

2. AUFSCHWUNG!

Sich aufzuschwingen vom Lehrling und Schüler zum freien Meister des eigenen Wortes, das ist keine Sache des bloßen Talents. Es ist eine Sache der sittlichen Kraft. Wo eine innerste Leidenschaft als Frucht reifender Lebenserfahrung das Talent überkommt, da erst kann es die eigne mit neuem Leben segnende Form gewinnen! Solche Meisterschaft ist dem W a l t e r H a r l a n erwachsen, der bisher mit einem in Deutschland ganz seltenen heitern Ernst und ernster Heiterkeit um ein bedeutsames Lustspiel rang, und der jetzt die Tragödie ‚Das Nürnbergische Ei' geschrieben hat. Ein Muster- und Meisterstück im dramaturgischen Sinn ist diese Tragödie nicht — schon weil sie im Grunde nicht tragisch, sondern heiter, schmerzhaft heiter ist, und weil (dies ist der psychologische Ausdruck dieses ästhetischen Faktums!) der Held wider die ihn opfernde Idee kaum ankämpft, sondern sie mit wehmütig lächelnder Einsicht frei akzeptiert. Aber seines Dichters Meisterstück ist dieses Spiel als die unbedingt sichre, eigene und gewinnende Formgebung einer glücklich entfalteten Menschlichkeit. — —

Der Meister Peter Henlein ist auf der Fährte einer neuen Uhr, die ohne Gewichte läuft. Mit hundert feinen Zügen weckt Harlan in uns den Sinn für die geistige, die symbolische Würde des uns allbekannten Chronometers. Beheim, der Seefahrer, der kühnste der lebenden Deutschen — er kommt und verlangt die Uhr, die nicht seekrank wird, die auf den Schiffen geht, und so mit den Gestirnen zusammen jede Ortsbestimmung ermöglicht und den Menschen zum Herrn des

Meeres und der Erde macht. Und Henlein reißt aus dem Schneck einer Türklinke den großen Gedanken der Federuhr heraus. Nun gilt es, die Idee zu realisieren. Aber da ist in seinem Hals ein bös Gewächs, und sein Freund, der gelehrte und kühne Chirurgus Schädel weist ihm, daß dieses Carcynom ihm den Tod in vier Wochen droht, wenn es nicht sofort geschnitten wird. Aber freilich: auch die Operation ist Lebensgefahr, und Peter Henlein, den Anfang eines großen Werkes in Händen, das nur er zu vollenden vermag, will, darf, kann keine Lebensgefahr eingehen, ehe er sein Werk gewirkt hat. Und obschon der Aufschub sichern Tod bedeutet, und obschon Peter Henlein das Leben liebt, wie nur ein siegreicher Künstler und ein glücklicher Gatte es lieben kann — er vollbringt sein Werk und stirbt.

Um ihn aber steht, in der taktvoll leise getönten Sprache der Zeit aufgebaut, die Welt der Nürnbergischen Renaissance und spiegelt in vielerlei Brechungen immer dasselbe Gesetz: der Mensch lebt um seiner Frucht willen — wie Dürers alte Mutter, die „achtzehn Kinder geboren hat, achtzehn, dabei den Albrecht". Da ist Ev, die Hausfrau von vollkommenem Beruf, die ein Eingemachtes von höchstem Reiz verfertigen und in der Lorenzkirche den Engel in der neuen Vesper singen kann. Da ist Joseph Apfelbaum, des Henlein Gesell, dessen schulmeisterliche Seele, mehr zum Lehren als zum Werken gemacht, unsicher ihren Beruf ertastet. Da ist Charitas, Henleins Schwester, die weltflüchtige Himmelsbraut, die sich, vom Beispiel des Bruders bewegt, schließlich doch der Pflichterfüllung irdischer Liebe zuwendet. Da ist der humanistische Arzt im Stolz seiner Heilkunst, der „Heiland der Leiber" und der kleine

abergläubische Bader, der ihm doch nicht nur sein gutes Einkommen neidet. Da ist neben dem stolzen Seefahrer der filzige Krämer, in dessen Schachern und Schmälen doch auch von der überpraktischen Leidenschaft des Kaufmanns ein Funken glüht, vom selbstverzehrenden Willen zur Wirkung! Da ist schließlich sogar die Köchin, der ihr Beruf heilig ist, und die deshalb nicht für einen geizigen Griesgram kochen will. So wird das Gesetz, das Peter Henleins Schicksal regiert, offenbart als ein Gesetz aller Menschen, das über dem einzelnen Willen ist, und deshalb der würdige Beweger einer großen Tragödie.

Und man sieht schon, welche Gabe Harlan, dem Dichter der Lustspiele und der köstlichen „Familienszenen", die „von den Dienstboten und der Weltseele" zugleich handeln! am meisten zu Hilfe kommt, wenn er seine Ideen in die Natur hineinknüpfen will: Er hat das Auge, das erkennt, wie das Größte ins Kleinste gebannt ist, das aber deshalb das Große nicht klein, sondern das Kleine groß sieht — das liebende Auge des Humoristen. Und immer, wenn seine Sprache, mit Sperrdruck und Verdoppelung nachbohrend, uns eben gar zu klar und klug, gar zu direkt von der glücklichen Weisheit des Harlanschen Geistes erzählen will, dann knüpft der Humorist das Seil seiner Rede an einen Menschen, an eine Situation, an ein Bild, in dem die drollige Klugheit der speziellen Erscheinung uns die Größe der Idee in einer so lustigen Brechung zeigt, daß wir keine Absicht mehr merken und keine Verstimmung mehr empfinden. Die Liebe zum Größten gibt dieser Dichtung die tragische Seele, aber die Liebe zum Kleinsten den Leib einer Komödie! Und so ist sie doch

ein ganzes und lebendiges Wesen — ergötzlich den Sinnen, erhebend dem Geiste. Dem klingt das alte heldenzeugende Gebot der Pflicht hier in einer Sprache wider, die sich glücklich aus aller theologischen und moralischen Dogmatik gelöst hat — die unsre Sprache ist. Als unsre Sprache aber nicht mehr die wehlautende Reaktion getroffener Nerven, sondern den stolzen Ausdruck eines freien Willens zu hören: das ist es vor allem, was uns erquickt an Harlans grundheiterer, todüberwindender Tragödie.

3. SCHMIDTBONNS ZWISCHENSPIELE.

Schmidtbonns Weg zum Drama habe ich in dem vorigen Bande dieser Betrachtungen verfolgt bis zu der letzten bedeutendsten Station, die im ,Zorn des Achilles' gegeben war. Damit war eine wichtige Stufe in der Entwicklung dieses jungen Dichters erreicht, den ich um der Dichtigkeit und Fülle seiner künstlerischen Anschauungen willen, um der sinnlichen Reinheit und kriegerischen Kraft seines Temperaments willen nach wie vor zu den besten Hoffnungen des jungen deutschen Dramas zählen will. Der Vers, der eigene, blutvoll pochende freie Rhythmus, der sich schon im ,Grafen von Gleichen' gebildet hatte, war hier vollendet, und obwohl die Liebe des Dichters noch mit romantischer Schwärmerei am Zorn des einsamen, stolzen, welttrotzigen Helden hing, gab sich doch in der Gestaltung und Führung der Masse ein Gegengefühl kund, das reineres dramatisches Gleichgewicht, tiefere tragische Einsicht zu verheißen schien.

Kurz vor, mit und nach diesem groß angelegten dramatischen Wurf sind aber andre Werke Schmidtbonns erschienen, deren Bedeutung für diesen wesentlichen jungen Dramatiker hier einmal im Zusammenhang betrachtet werden muß. Es sind nicht eigentlich neue Stationen auf seinem Wege. Es sind keine Würfe, in denen es ums Letzte, ums Ganze, ums Große geht; es sind genußvolle kleine Seitenpfade, Erholungsarbeiten, Zwischenspiele; es sind, um eine Wendung des Dichters selbst zu gebrauchen, Sonaten, wie sie der Musiker wohl zwischen den großen symphonischen Dichtungen schreibt. Dennoch sind sie der Betrachtung wert, weil

sie nicht nur einen liebenswürdigen, wohl zu hegenden Besitz unserer aktuellen Bühne bedeuten, sondern auch als Entfaltungen und Befestigungen der Eigenart dieses Wilhelm Schmidtbonn unser Interesse verlangen.

Am ehesten einen dramatischen Akzent hat von diesen Spielen noch das vom Himmel in die Hände der Berliner Premierenmeute gefallene Kind. Diese Tragikomödie mit dem grade in seiner übergroßen Naivität etwas zu plakatartigen Titel: ‚Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen' stellt Schmidtbonns alten Lieblingskontrast auf: die Fahrenden, die Schweifenden, die Ausgestoßenen kommen in eine höchst folgenschwere Berührung mit den Gesättigten, den Wohlgeordneten, den Bürgern. Ein junger Vagabund hat beim Einbruch statt alles Goldes das Mädchen des reichen Mannes genommen, und, statt zu rauben, sehr unerwünschte Gabe, nämlich ein uneheliches Kind ins Bürgerhaus gebracht. Der verzweifelte Vater hat keinen andern Gedanken, als alles zu verbergen und zuzudecken. Die Tochter aber, die junge Mutter, gibt ihr Kind nicht her, sie sucht sich den Vater des Kindes auf und gewinnt sich den jungen, romantischen Strolch für ein arbeits- und sinnvolles Leben. Das Außerordentliche, das Romanhafte dieses Motivs ist sehr glücklich dadurch überwunden, daß das Ganze auf eine zeitlos phantastische Höhe des Tons gehoben, daß Klang und Farbe eines Märchens gewonnen ist. Ein modernes Märchen, dessen schwärmerischer Flug doch unsre grimmigsten Gegenwartswahrheiten streift. Nie habe ich die Menschlichkeit Wilhelm Schmidtbonns wahrhafter, tiefer, geistiger empfunden als in dem sachlichen Mut jener Schlußwendung, da der junge Vagabund dem reichen Schwiegervater-

wider-Willen, Geld abverlangt, weil er und das Mädchen nicht anders ein ordentliches Leben anfangen und behaupten können: „Ich weiß, es hörte sich großartiger an, ein andrer würde sagen: kein Geld, diese ist mir genug. Ich will mich nicht anders machen, als ich bin. Diese und das Geld. Anders will ich nicht. Anders kann ich nicht. Alter, ich bin ein Kind gewesen. Nicht wetten, spielen, rennen will ich mehr. Gib Geld, dann will ich allen Dreck von mir werfen. Dann will ich dir zeigen, daß ich auch noch was wert bin — dir und dieser hier. Gib Geld — dann will ich irgend etwas anfangen, die Kraft an irgend ein Ding hängen." Als bald nach dieser Stelle, in dem schlecht veränderten Text der Berliner Uraufführung, das Mädchen aussprach: „Er ist doch ein edler Mensch", da brach der Premierenpöbel in ein Hohngelächter aus. Das muß aufgezeichnet, das soll nicht vergessen werden!! Die Aufführung war damals, trotz schauspielerisch guter Einzelleistungen, abscheulich: sie zerstörte die Musik, das Märchenleben des Stückes, bis in den Kern. Das erklärt den Mißerfolg im ganzen; aber nichts entschuldigt die ‚idealistische' Roheit dieses speziellen Falls: Ein Pubkikum von der Effekten- und von der Kunstbörse, das außerhalb des Theaters ausschließlich für die Gelegenheiten, Geld zu verdienen und Geld genußvoll auszugeben, Interesse hat, bekundet höhnische Verachtung, wenn ihm auf dem Theater zugemutet wird, jemand für einen „edlen" Menschen zu halten, obwohl er weiß und ausspricht, daß ein anständiges Leben ohne Geld durchaus nicht mehr möglich ist. Ein Held auf der Bühne hat von den schönen Ideen zu leben, für welche die Herrschaften im Parkett keine Zeit haben.

Sonst ist er eben ein Lump. So weit haben wirs, dreißig Jahre nach Ibsen, mit dem Sinn für innere Wahrheit gebracht im Berliner Theaterpublikum! — Daß der Dichter sich von dieser seelenlosen Philisterromantik so weit beirren ließ, für eine Wiener Aufführung seinen in ehrlich kräftiger Menschlichkeit aufstrebenden Vagabunden zu einem wirklichen Lumpen umzuarbeiten, der Geld erpreßt, ohne das Mädchen abzieht und allen guten Bürgern recht gibt: das hat mich geradezu entsetzt. Der ganze ethische Wert und die ganze dramatische Kraft des Spiels lag ja in der unverdorbenen Menschlichkeit und dem sieghaften Menschenrecht des jungen Landstreichers, dem zur Tugend nichts als Geld fehlt, und der es in der Märchenfügung dieses Gedichtes auch erhält. Diesen innersten Sinn des Stückes um eines Bühnenerfolges willen zu tilgen, war weder erlaubt noch nötig, denn es scheint mir ganz sicher, daß dieses schöne, reine und starke Spiel, so wie es ist, in einer einigermaßen stilvollen Aufführung, vor einem einigermaßen anständigen Publikum noch einmal fröhliche Auferstehung feiern wird.

Von minderm Gewicht als dies aus tiefer Menschlichkeit geholte Märchenspiel sind die vier einaktigen Schwänke, die Schmidtbonn unter dem Titel ‚Der spielende Eros' herausgegeben hat. Aber im Charakterbilde des Dichters sind diese liebenswürdig spielerischen Gelegenheitsarbeiten auch nicht bedeutungslos. Schmidtbonns beste Dichterkraft ist verknüpft mit einer Sinnlichkeit, wie sie so gradlinig, gesund und unerschrocken, so poetisch sachlich in unsrer Zeit nur wenige Menschen besitzen und sehr wenige nur bekennen. Daß in dieser unbefangenen und selbstverständlichen

Sinnlichkeit eine Kraft steckt, mit der ein Dichter griechische Menschen aufstehen und wandeln lassen kann, mit der sich erotische Kämpfe und Spiele in klassischer Reinheit gestalten lassen: das war schon an einigen außerordentlich geglückten Szenen im ‚Zorn des Achilles' zu spüren. Und in diesen griechischen Liebesidyllen übt sich spielend und entfaltet sich nun diese Kraft, die beim großen Wurf dem Dichter Schmidtbonn noch einmal wertvollste Dienste tun wird. Alle leicht, sind die vier Schwänke doch von verschiedenem Gewicht. Fast nichts als eine lustig gezogene Arabeske ist ‚Der junge Achilles', der in Mädchenkleidern unter den Schülerinnen lebt, durch die Liebe entdeckt wird und Abschied nimmt. Ein Boulevard-Motiv, das unschuldig und heiter in der frischen Luft der Schmidtbonnschen Sinnlichkeit wirkt. Eine Nuance pikanter bleibt doch seine ‚Helena im Bade', die erst durch die leidenschaftliche Neugier, mit der Greis und Jüngling durch die Planken spähen, das Gefühl und den Stolz ihrer Schönheit gewinnt. Der Dichter läßt nicht ganz legitimerweise das Szenchen dadurch an Gewicht gewinnen, daß der spähende Jüngling Paris heißt. Aber die versöhnende Naivität, das stets respektvolle Naturgefühl, womit hier selbst die Begierde des Alten nobilitiert wird, ist das künstlerisch Erstaunliche an der Szene. Ein wenig mehr aus der Sphäre des rein Idyllischen tritt ‚Die Versuchung des Diogenes', dessen menschenverachtende Naturkraft das Mädchen, das ihn zur Schadenfreude der jungen Gecken kirren will, allen Ernstes gewinnt. Und noch stärkern dramatischen Akzent hat das Spiel vom ‚Pygmalion'. Die alte, vielgewendete Künstlerfabel bekommt hier einen neuen, ingrimmig

lustigen Klang. Denn das Werk, das von der Liebe des Künstlers Leben empfangen hat und nun, der Welt überliefert, sich vom Schöpfer weg dem reichen Mäzen zuwendet, verliert wieder sein Leben, da der Bildner ihm seine Liebe entzieht, und der reiche Mann hat doch nichts als einen toten Stein gekauft. Mit dieser tiefsinnigen Parabel von ‚Künstlers Erdenwallen', die vielleicht nicht unabhängig, aber auch nicht unwürdig neben der entzückenden Szene Goethes steht, steigt die Reihe der Schmidtbonnschen Idyllen vom körperlichen zum geistigen Eros hinauf, der sein Spiel nicht mehr mit den Zeugenden, sondern mit den Schaffenden hat.

Als das jüngste der Schmidtbonnschen Zwischenspiele ist jetzt das ‚Legendenspiel' erschienen: ‚Der verlorene Sohn'. Der Dichter hat hier aus seinem Jugenddrama von der ‚Mutter Landstraße' ein szenisches Oratorium gemacht; mit umgekehrtem Ausgang freilich, wie es die alte heilige Parabel von der nie aufhörenden Liebe gebot. Er hat diese Legende nicht, wie der Franzose André Gide in seinem wundervollen Prosagedicht, psychologisch vertieft: er hat sie eher vereinfacht. Er hat sie auf drei volksbuchhaft schlichte Bilder gebracht: der Sohn, der sich, vom Verführer gerufen, aus den Armen der zärtlichen Eltern losreißt; der Sohn, der in der Stadt von Kupplerinnen, Dirnen, Betrügern und treulosen Freunden zugrunde gerichtet, als Falschspieler und Bettler ausgetrieben wird; der Sohn, der mit Schwären und Lumpen bedeckt im väterlichen Haus zu den Schweinen einkriecht und, gegen den Zorn aller, von der Liebe des Vaters wieder aufgenommen wird. Diese Szenen, die immerfort in mächtige, chorartige Ensembles münden, sollen in

der Arena gespielt werden und sind offenbar gleich für die Freskowirkung solches Festspiels geschaffen. Im ‚Zorn des Achilles' schon war es zu merken, daß die Regiekunst Max Reinhardts ganz unmittelbar auf diesen Dichter gewirkt hat, und hier, wo es sich nun weniger um die dramatische Austragung psychologischer Gegensätze als um den szenisch sinnlichen Ausdruck gewisser Elementarempfindungen handelt, ist dieser Einfluß natürlich noch deutlicher und noch vorteilhafter. Am Schluß, da alle gesprochen haben und nun auf den immer noch schweigenden Vater blicken, der sein Gesicht verhüllt hat; da der Vater endlich sein Kleid fallen läßt und das jubelnde Wort der Gnade ausruft: „Heimgekehrt! er ist heimgekehrt"; da einer um den andern bezwungen ihm beistimmt, bis schließlich ein brausender, einstimmiger Chor aus den Wolken herab, von der Erde empor singt: „Heimgekehrt, heimgekehrt! unser Sohn ist heimgekehrt"! — da muß eine mächtige, festliche Wirkung zu erreichen sein. Über den Charakter eines Festspiels geht die Bedeutung dieses Gedichtes freilich nicht hinaus, weil der Sohn, seine Flucht, sein Elend und seine Rückkehr uns nicht durch irgendwelche besondern Kräfte innerhalb seiner Menschlichkeit wichtig gemacht werden. Nicht zur dramatischen Erschütterung, nur zur lyrischen Einstimmung reichen diese ganz umrißhaften, rein typischen Gestalten hin. Aber die lyrische Kraft, mit der des Dichters reine Sinnlichkeit sich wie eben auf der hellenischen Erde, so hier auf dem biblischen Grunde aufbaut, hat wiederum ihren künstlerischen Reiz und ihren persönlichen Wert. Die Kraft ist hier aufs neue bewährt und erprobt, mit der der Dramatiker Schmidtbonn nach diesen schönen

Zwischenspielen nun wieder zu einem großen Schlage ausholen möge — ein besonderstes Schicksal mit der Kraft seiner Seele zum allgemeinsten Geschick unsrer Tage deutend. Die romantischen Weltwanderer, die er so liebt, zur tragischen oder heitern Versöhnung führend mit jener Welt, die sich um Herd und Haus ordnet, und die er nicht weniger liebt.

4. HUGO VON HOFMANNSTHALS NACHSPIELE.

Die Zeit, in der jugendlicher Enthusiasmus durch Hugo von Hofmannsthal eine Erneuerung deutscher Dramendichtung erhoffen konnte, ist wohl endgültig vorüber. Seine aus der reinen Lyrik emporringenden Versuche, auf dem harten Boden wirklichkeitsmächtiger, willenskräftiger Gestalten Fuß zu fassen, dürfen als gescheitert gelten. Auf den Krampf der ‚Elektra', die taumlige Überanstrengung von ‚Oedipus und die Sphinx' folgte das sehr liebenswürdige, aber sehr bequeme Spiel von ‚Christinas Heimkehr'. Und dann gab es nur noch Nachspiele: Die geschmackreiche Nachdichtung des mittelalterlichen Moralspiels ‚Jedermann' scheint mir mehr kunstgeschichtliches als kunstlebendiges Interesse zu verlangen. Und im übrigen hat Hofmannsthal, nachdem seine ‚Elektra' den Komponisten Richard Strauß angelockt hatte, den Weg zur Oper gefunden. Doch aber wohl nicht zufällig gefunden, denn sein im Kern lyrisches Spiel hatte von je einen natürlichen Zug dazu, sich auf die Musik zu stützen, in ihr vollere Wirkungsmöglichkeit zu suchen. So hat Hofmannsthals dramatisches Versuchen operntextliche Nachspiele gehabt. Zuerst den ‚Rosenkavalier', der eben ein g u t e r Operntext ist. (Daß er mit seinen nicht elementaren, aber doch dichterischen Lyrismen ungewöhnlich gut scheint, spricht nur für den Tiefstand unsrer sonstigen Operntexte, nicht für ein irgendwie selbständiges Gewicht dieses ganz im herkömmlichen Spiel hängenden leichten Sprachgeflechts.) Dann aber schrieb Hofmannsthal das Buch zur ‚Ariadne auf Naxos' und dies ist ein so guter Operntext — eine so tief-

gründige Verknüpfung der musikalischen Möglichkeiten mit den Unmöglichkeiten der „Oper“, eine so wesenhafte Aufhebung des Realen im freien Spiel —, daß hier das Land dichterisch-menschlicher Werte betreten und das Gebiet dramatischen Formreizes zumindest gestreift wird.

Die zwei Akte von Molières ‚Bürgerlichem Edelmann‘, an die die (inzwischen ja verselbständigte) ‚Ariadne‘ ursprünglich geknüpft war, sind freilich ganz ohne tieferes Interesse. Sie sind bei aller geschickten Bearbeitung an sich herzlich langweilig (wie heut ach so vieles des hochzurespektierenden Meisters Molière) und sind vollends im Gefüge des künstlerischen Organismus von Übel. Denn sie stehen zu der prachtvollen Idee der Oper fast lediglich im Verhältnis eines vorbereitenden Apparates, und das wirkliche Kunstwerk duldet kein bloßes Mittel, verlangt, daß jeder Teil nicht nur diene, sondern zugleich das Ganze sei, innerlich erfüllt vom Leben der im Zentrum sitzenden Idee. Wenn aus der Beziehung des protzigen Herrn Jourdain zu seinen angeschwärmten Kavalieren eine Widerspiegelung der Hofmannsthalschen Idee nicht zu gewinnen war, so durfte ihrer bloß technischen Notwendigkeit in einem rechten Kunstwerk niemals solch ein Raum gewidmet werden. Es ist eine nur theatralische Verkoppelung eines schlechten und eines guten Stücks. Dem bloß technischen Bedürfnis des guten Stückes: Der Befehl des ahnungslosen Parvenus muß motiviert werden, der Befehl, die seriöse Oper und den italienischen Liederschwank auf einmal zu spielen — diesem Bedürfnis hätte eine ganz kurze Introduktionsszene wirksamer genügen können. Aber, sobald nun der Preis einmal

bezahlt ist und Hofmannsthals selbständige Dichtung anhebt, entsteht vollendete Wortkunst.

Und zwar beginnt dies Meisterwerk Hofmannsthals keineswegs erst mit der Oper; das Vorspiel der tragischen und der Grotesk-Spieler, auf die der Befehl zur Zusammenlegung ihrer Produktionen hereinstürzt, gehört schon im vollsten Maße dazu. Daß ein so aller Bühnenkünste kundiger Thebaner wie Hofmannsthal die Rivalität der Volkssängerin und der Diva aufs amüsanteste zu geben versteht, ist nicht überraschend. Wie die heitere Muse, verkörpert durch den Tanzmeister, und die tragische durch den Mund des Musiklehrers, ihre Kinder tröstet und ihrer unbedingten Überlegenheit versichert: das ist trotz der Rokokomotive von gegenwärtigster Lebendigkeit. Und eine Äußerung, wie sie aus dem Kreise der Volkstümlichkeit fällt: „Wäre ich der König, ich ließe von Polizei wegen jedes Musikstück verbieten, das ein Kanarienvogel nicht vom ersten Hören nachsingt", hat immerhin etwas Monumentales. Das künstlerisch Belangvolle aber ist erst, daß dieser Kontrast nun nicht mehr, wie die Albernheiten des Herrn Jourdain, ein bloß technisch verbundenes theatralisches Sonderamüsement bedeuten, sondern bereits im notwendigen Zusammenhang mit dem geistigen Zentrum des Gedichtes stehen. Denn wenn nun alsbald die Lakaien erscheinen, um in einem Lakaienton von amüsantester Überlegenheit den Spielern die Wünsche ihres gnädigen Herrn auszurichten — dann gewinnt der Kontrast zwischen den Volkssängern und den Opernkünstlern bereits geistige Bedeutung. Zerbinetta hat gar nichts dagegen: sie findet den Unterschied zwischen Naxos und einer venetianischen Gasse nicht sehr bedeutend, sie findet

das gleiche Allgemeine und Gemeine überall und ist gern bereit, ihre Späße auch auf Naxos zu treiben. Ariadne aber ist empört; sie hält auf die Würde ihrer Kunst, man kann sie nur mit der Schmeichelei locken, daß sie gerade, wenn sie mit der Tänzerin zugleich auf der Bühne steht, ihre ganze Einsamkeit und überlegene Größe fühlbar machen wird. Viel tiefer ist der Widerstand, den der Komponist der Oper leistet. Es ist amüsant zu sehen, wie hier, wo die Überwältigung eines Idealisten durch die blöde Materie gezeigt werden soll, sich Hofmannsthals Sprache für einen Moment aufs innigste mit Frank Wedekinds Dialogen berührt. Das Gemeinsame dieser Geister, die an den beiden Enden der modernen nihilistischen Romantik stehen, der eine in mystisch melancholischer, der andre in materialistisch zynischer Haltung, wird deutlich, wenn man hier den Komponisten mit fanatischer Verzweiflung gegen Situationen anrennen und unterliegen sieht. Dies verbohrte Vorsichhinsprechen, diese monologischen Schreie mitten im Dialog sind g a n z W e d e k i n d, und die erste Äußerung, die der Komponist nach Empfang der Nachricht tut: „Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt", erinnert so völlig an die Äußerungsart des Alwa Schön, Carl Hetmann oder König Nicolo, daß man (bei Hofmannsthals hemmungsloser Empfänglichkeit für jeden starken literarischen Eindruck) wohl an eine direkte Abhängigkeit glauben darf. Aber der dann folgende Dialog zwischen dem Komponisten und der Zerbinetta hat trotz höchster Gleichheit im Thema schon gar nicht mehr den straffen, hart bohrenden Ton Wedekinds, sondern die weichere, mehr gelockerte Rhythmik des

Wieners. Denn während der Tondichter in verzweifelter Opposition der Tänzerin den Sinn seiner tragischen Dichtung vom Wesen jener Liebe, die nur mit dem Tode enden kann, erklärt, leugnet sie ihm keck in die Augen hinein die Existenz solcher Liebe: Ariadne sei ihresgleichen und der ersehnte Tod schließlich nur der neue Mann — der ruhig so hübsch blaß und dunkeläugig wie der Komponist sein dürfe. Und während noch der Komponist das Wort auf den Lippen hat, daß er diese Stunde nicht überleben werde, zwingt ihn ihr Blick schon mit verführerischer Gewalt, die Vergänglichkeit solches Sterbewillens zu ahnen. Dieses Zerbrechen eines hohen Pathos an einer rüstig gemeinen Sinnlichkeit ist nun freilich nicht wie bei Wedekind mit dem grimmigen Wohlgefallen des Materialisten gegeben, hart, scharf und klar: es ist ein wortlos weiches Ineinandergleiten, ein unmerkliches, zitterndes Einsinken der Kontraste. Aber der Komponist ist jedenfalls belehrt, daß sein tragisches Gedicht von der heroischen Liebe nicht schlechter wird, wenn der freche, lustige Alltag der Zerbinetta hineinkommt! Und so beginnt das Spiel.

Ariadnes Klage baut sich in Versen von geschlossener Wucht auf. Die kleinen, klingelnden Tröstungen der vergnügten Harkeline zerschellen ohnmächtig an diesem Pathos. Uns wird plötzlich sichtbar, was dies Ariadnemotiv, was diese Liebende, die den Tod erwartet und die doch dem neuen Gott des Rausches verfallen wird, was sie im Werke Hofmannsthals bedeutet. Die Flucht der unablässigen Verwandlung hat diesen Dichter von Anbeginn gequält. „Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt und viel zu grauenvoll, als daß man klage,

daß alles gleitet und vorüberrinnt." Und jetzt baut er sich in Ariadne voll tragischer Ironie das Ideal einer großen Treue, die ein Erlebnis festhalten, ihre Persönlichkeit im Strudel des Gleitenden bewahren will. Sie muß erkennen, daß das nicht dem Lebendigen vergönnt wird, und deshalb steigert sie Hofmannsthals Erkenntnis mutig zu den starken Versen empor:

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:
Es hat auch einen Namen: Totenreich.
— — — — — — — — — — — —
Hier ist nichts rein!
Hier kam alles zu allem!

Der alte romantische Todeswille bricht hier auf einem neuen Wege durch, der der alten heiligen Sehnsucht des Novalis an Reinheit und Gradheit jedenfalls näher ist als jene schwülen Schluchten Wagnerscher Sinnlichkeit, die von der Opernbühne zuletzt dahin führen sollten.

Aber nun, im Augenblick, da Hofmannsthals romantische Weltverzweiflung, jenes tragische Überranntsein des Sensitiven, dem „alles nahe" ist, ihren höchsten, reinsten Punkt erreicht, da mischt sich mit ironischem Schwung eine Weltlust, ein Wirklichkeitssinn ein, wie dieser Dichter sie bisher nicht besessen oder mindestens so ursprünglich fromm, so künstlerisch rein, so lyrisch stark noch nicht ausgedrückt hat. Zerbinetta kommt und setzt in drolligster Opernmanier zu ihrer Arie an, die aber bald und ohne allen Zwang sich zu einem wundervollen lyrischen Gleichnis erhebt. Zwischen der tragisch trauernden Prinzessin und der viel geliebten kleinen Kokette wächst eine ebenso tragische wie komische Gemeinsamkeit auf. Den Tod der Ver-

lassenen auf der wüsten Insel kennt Zerbinetta sehr gut. Sie ist ihn hundertmal fröhlich, lebendigen Geistes gestorben und auferstanden in neuer Liebe: „Als ein Gott kam jeder gegangen, jeder wandelte mich um." Noch versteht Ariadne die Sprache der andern nicht und voll unnahbaren Hochmuts zieht sie sich in die Höhle ihres Grams zurück. Zerbinetta exekutiert in einem absichtlich vollkommen konventionell gehaltenen Harlekinspiel eine Illustration ihrer Erfahrungen. Aber da kommt er, der reizende Knabe, der junge Gott — Bacchus! Dryade, Najade und Echo melden ihn an. Ihre Zwiesprache muß die Vorgeschichte des jungen Gottes geben, und das ist dramatisch unzureichend, prägt sich gerade in der aufgeregten Aufteilung unter mehrere Stimmen nicht ein. Aber wir haben es hier nur mit einer lyrischen Dichtung, szenischer Form sich nähernd, zu tun, wie es alle besten Werke Hofmannsthals bisher waren, und in diesem Sinne ist die Exposition des Bacchus wundervoll. Denn wie aus dem bloßen Liebhaber der Zerbinetta Hofmannsthals Vers den zauberisch verwandelnden Gott aufwachsen läßt, so schafft er hier aus dem Bacchus den jungen, eben an die Schwelle der Liebe tretenden Mann, dessen Zauber ein völlig menschlicher ist. Göttliches und Gemeines neigen sich in einer wundervoll lebendigen Mitte zu einander. Der Semele Sohn ist im Feuer geboren, das zarte Kind ist plötzlich ein Knabe, ein Mann geworden, zu abenteuerlicher Fahrt steuernd und (die entscheidende, tiefsinnigste Erfindung Hofmannsthals): er hat bei der Circe gelegen, und sie hat ihn nicht verwandelt! Die Feuerprobe des ersten Sinnenaufruhrs ist bestanden, und kein Tier kam heraus, sondern ein

Gott; der junge zum höchsten Glanz der ersten wirklichen Liebe bereite Mann. Nun ertönt unsichtbar die Stimme des göttlichen Jünglings, und sein Lied zähle ich zu den schönsten Versen, die Hofmannsthal je geschrieben hat:

> Circe, kannst du mich hören?
> Du hast mir fast nichts getan —
> Doch die dir ganz gehören,
> Was tust du denen an?
> Circe, ich konnte fliehen,
> Sieh, ich kann lächeln und ruhn —
> Circe, was war dein Wille
> An mir zu tun?

Wer Verse wahrhaft hören kann, der muß von der Vollkommenheit dieser Zeilen erschüttert sein. Wieviel süße, kühne Neugier tummelt sich hier! Welch herausforderndes Necken und stolzes Innehalten, wie ganz und gar der knabenhaft ungelenke Schwung des eben erwachten Jünglings! Und dies wundervolle Fragen, Stocken, Innehalten und Zaudern in den drei betonten Silben der letzten Zeile! Dieser Rhythmus spiegelt sich im Ganzen des Liedes dann weiter: in den beklommen fragenden Mittelstrophen, aus denen sich der Schluß wieder triumphierend emporreißt. Mit diesem Liede lebt der Jünglingsgott vollkommen, ehe er aufgetreten ist. — — Und hier — nebenbei — kann der sprachkünstlerisch Eingestellte recht deutlich machen, warum „Oper" ihm ewig problematisch bleibt: — weil die Musik den dichterischen Wert „verdeckt". Straußens Musik zu diesen Versen ist gewiß sehr schön, und den klingenden Wirbel der Becken, der jedesmal das Wort „Circe" umbrandet, werde ich lange im Ohr behalten.

Aber einen Komponisten von der Enthaltsamkeit, daß er lediglich die eingeborene Melodie des Dichters instrumentierte, gibt es nicht. Jeder Komponist legt über die Verse (bestenfalls ihren letzten Sinn, ihr Ergebnis treffend) seine eigene Musik. Das ist seine Notwendigkeit und also sein Recht — aber für den, der Sprachmusik vernehmen kann, bleibt es immer eine Barbarei, etwa so, als ob man vollkommene Bronzen in den Ofen würfe, um Stoff für einen neuen Guß zu erhalten. Für den, der die Musik der Dichter vernehmen kann, ist die Schönheit der Zeile „An mir zu tun?" durch keine andre Musik zu überbieten, durch jede nur zu stören. Sie kündet den göttlichen, den zum Manne erwachten Knaben unübertrefflich schön.

Und so verkündet erscheint nun der Gott, von der männerkundigen Zerbinetta, die seinen ganzen Zauber zu würdigen weiß, gemeldet. Er naht sich der Ariadne. Sie stehen vor einander, Mann und Weib. Er ahnt eine neue, stärker verwandelnde Zauberin als Circe, sie erwartet in ihm den ins Reich der ewigen Treue hinüber verwandelnden Totengott. Sie schmelzen ineinander, und der erwartete Tod springt als die Erneuerung des Lebens aus ihrer Umarmung hervor. Ariadnes Schmerzen sind unverloren, denn an ihrer Überwindung wird der Jüngling zu Gott, dessen reine Glut ihren Tod in Leben umschmelzen kann:

> Laß meine Schmerzen nicht verloren,
> Bei dir laß Ariadne sein!
>
> — — — — — — — — — —   — —
>
> Deiner hab ich um alles bedurft!
> Nun bin ich ein andrer als ich war,
> Durch deine Schmerzen bin ich reich,

Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!
Und eher sterben die ewigen Sterne,
Eh denn du stürbest aus meinen Armen!

Die Schmerzenshöhle der Ariadne verwandelt der Wink des Gottes in ein Brautgemach, und während das heroische Paar unter Weinlaub und Epheu verschwindet, tanzt noch einmal Zerbinetta vorbei, um uns zu erinnern, daß nichts geschehen ist, als was sie aus uralter Erfahrung vorhergesagt hat:

Kommt der neue Gott gegangen,
Hingegeben sind wir stumm.
Und er küßt uns Hand und Wagen,
Und wir geben uns gefangen,
Sind verwandelt um und um.

Zerbinetta hat Recht behalten und hat doch nicht recht. Denn Ariadne, die als Mensch ihr Schicksal teilt, ist doch nicht ihresgleichen. Verwandlung ist ein allgemeines Los, aber der heroische Irrtum der Treue erst gibt Menschenwert. Über die alltagskluge, hemmungslos fügsame Dienerin der Verwandlung erhebt sich Prinzessin Ariadne durch ihren, wenn auch vergeblichen, Widerstand zum Rang einer Persönlichkeit. (Die praktisch heitere Zerbinetta bleibt ganz im Typus.) Nur an der Größe ihrer todeswilligen Trauer vermag der Jüngling zum Gott zu reifen. Ihre Schmerzen sind unverloren! Mitten im wahnsinnigen Wirbel der Verwandlungen zeigt Hofmannsthal in dem Treuverlangen der Ariadne zum erstenmal menschliches Heldentum als einen Sinn. Die heroische Geste des Oedipus, der in seinen Taten wohnen wollte, brach zusammen. Die Heiterkeit der Christina schien mir literarisch erzwungen. Das graziöse Getändel des Rosenkavaliers sagte mir

nichts. In dieser Ariadne höre ich zum erstenmal einen echten Ton wahrhaft erkämpfter Freude, ehrlich erlittenen Weltgenusses aus Hofmannsthals Saitenspiel. Ein Mut zum Leben klingt auf, der den Tod wahrhaft erfahren und überwunden hat als die schöne Illusion des Beharrenden, ein Mut, der mit einem „Stirb und Werde" das Ich in die Wellen der Verwandlung wirft.

Dies Spiel ist mit seiner prinzipiellen Vernichtung dramatischer Illusion durch die Kreuzung zweier verschiedenen Stile ein glänzender Operntext. Es ist in der Verflechtung einer heroischen und einer burlesken Stimmführung ein artistisches Spiel von großem Theaterreiz. Aber wichtiger als das alles scheint mir, daß es mehr als ein Operntext und keineswegs nur eine artistische Spielerei ist — vielmehr eine wirklich dichterische Schöpfung. Denn wie hier das Heroische mit der Fackel des Banalen beleuchtet und doch nirgends versengt, sondern nur reingeglüht wird: das ist wahrlich die Erfindung und die Tat eines Künstlers, eines Dichters.

Dies Gedicht ‚Ariadne auf Naxos' wird leben — vielleicht sogar länger als seine Oper. Und darüber hinaus wird von der Kunst dieses Österreichers, der nicht zum Drama gelangte (weil seiner Sprache der Aufschwung freizielenden Willens fehlte), doch eine Dichterspur in Deutschland kommender Dramatik bleiben. So sehr seine Wortkunst bereits von Epigonen zu Kostümstücken und schwülstigen Theaterlyrismen mißbraucht wird — in ihr leuchtete zum ersten Male jene Farbe neuer Lebensangst und Lebenssehnsucht rein auf, die auch der künftige dramatische Freskomaler auf seiner Palette nicht wird entbehren dürfen.

5. DRAMATURGISCHE RESIGNATIONEN.

Die jungen Dichter, die ich vor bald einem Jahrzehnt zuerst als dramaturgische Hoffnungen begrüßt habe, sind heute keine Hoffnungen mehr, keine chaotisch schönen Möglichkeiten, sondern ein sehr bestimmter und nur zu fest umgrenzter Besitz. Wenn einer in acht Jahren sein dramatisches Motiv in sechs Variationen vorgeführt und nie etwas eigentlich Neues gebracht hat, so muß man sich daran gewöhnen, sein Wesen als unveränderlich hinzunehmen, so kann man wohl noch neue und vielleicht glücklichere Variationen von ihm erwarten, aber keine neue Melodie mehr. So ist es mit Paul Ernst, der sich starr und starrer in seiner Art vollendet, der für niemand mehr Hoffnung oder Furcht ist, sondern etwas unerschütterlich Gegebenes, das man lieben oder hassen, ablehnen oder hinnehmen, bewundern oder verwerfen kann. Überraschen aber wird er ganz bestimmt nicht mehr. Er schafft nicht neue Form für neue Erlebnisse: er schlägt mit lange fertigem Prägstock jedes Motiv, das ihm in die Hände kommt, nach seiner Währung. Er schafft mehr Beispiele für sein dramatisches Prinzip als Dramen. Und nicht nur Beispiele, sondern bewußte Gegenbeispiele. So hat er auf die Schar der romantischen Ninon-Dramen seine Ninon gesetzt, so gibt er jetzt nach Hofmannsthal und Emil Ludwig seine ‚Ariadne auf Naxos' heraus. Ariadne muß nach Paul Ernsts Tragödienschema ihre Schuld haben, und so ist sie hier die Mörderin ihres Vaters; und daß der nichtsahnende Theseus dies erfährt, sich deswegen von ihr innerlich abwendet und vom Volk erschlagen wird, das macht die Fabel des Stückes aus.

Seinen eigentlichen Inhalt aber bilden die großen ethischen Kontroversen, die sich bei Ernst mehr und mehr an Stelle des eigentlich dramatischen Dialogs setzen, und die durch Zeilen von solcher logischen und grammatischen Verzwicktheit wie die folgenden charakterisiert werden:

Die Götter leben wohl ein höher Leben,
Doch machtlos sind sie in der Welt der Menschen,
Auch wenn gering die Welt der Menschen ist,
Wenn (!) einer tut, was Recht.

Man beachte diese zwei durcheinandergeschobenen „Wenn"! Kants Stil ist Lyrik dagegen. Trotzdem entsteht der komische Eindruck, den der Irrtum eines rein logischen Kopfes, der sich einfach in der Form vergreift, erzeugen müßte, auch jetzt noch bei Paul Ernst nie; weil aus seinen kniffIichsten und kältesten Moraldiskussionen sich doch immer wieder der Ton einer Leidenschaft aufschwingt, ein dichterischer Ton, wie er nur in Menschen von eigener Größe klingt. Dionysos, der die leidverklärte Seele der Ariadne aus dieser Welt moralischer Abrechnung zu sich emporhebt, er wird wirklich ein durchscheinend geistiges, göttliches Wesen, wenn ihn solche Worte verkünden:

Den Gott begreif ich nun, der zu mir sprach,
Begreife, wie ich mehr wie euresgleichen;
Von Bösen stamm ich, böse tat ich selbst
Doch was ich tat, bezahle ich mit mir
Und kenn' eure niederträcht'ge Rechnung
Und feige Wage des Gewissens nicht:
Mir ward ein Gott, ich habe einen Gott,
Der mir versprach, zu sich mich zu erheben.
Vor euresgleichen hab ich keine Furcht,

Vor euerm Leiden nicht, vor euerm Tod
Und euerm kümmerlichen Leben nicht —
Ich lebe und bin tot und leide glücklich,
Bin Mensch und Nichtmensch, denn ich bin in Gott.

Diese seltsam charakteristische Mischung pedantisch argumentierender Moraltheorie und frei strömenden dichterischen Gefühls wird dem Drama Paul Ernst bleiben. Hier sind keine Erwartungen mehr.

Und ebensowenig rettet Hoffnung oder Furcht heute noch den Dichter, der am äußersten Gegenpol theatralischer Möglichkeiten Paul Ernst gegenübersteht — unsern liebenswürdig rasenden Ajax, den naivsten Antimoralisten: Herbert Eulenberg. Daß er in diesem Jahre den Schillerpreis bekommen hat, das wird gewiß am wenigsten einer schelten, der vor zehn Jahren, als die verehrten Preisrichter noch nicht den Namen Eulenberg kannten, mehr als eine Lanze für diesen Dichter gebrochen hat. Und überhaupt soll man sich freuen, daß diesmal nicht ein halbblütiger Theaterliterat, sondern ein vollblütiger Poet gekrönt wurde. Aber daß dies Preiswerk an sich, daß die ‚Belinde' preiswürdiger und der Idee der dramatischen Form irgendwie näher sei als Eulenbergs ganze bisherige Produktion, das wird wohl niemand behaupten können. Im Gegenteil sind die ersten drei Akte, die dem Dichter zum erstenmal einen Publikumserfolg bringen konnten (den man seiner Person gewiß gern gönnt), das Konventionellste und Uneigenste, was Eulenberg geschaffen hat: die ewige Enoch-Arden-Geschichte von heimkehrenden Gatten, der die Frau mit einem andern verlobt findet, der aber (denn er spielt Eulenbergs Berserkerposaune in Dur, der Rivale in Moll) den Gegner durch ein amerikanisches Duell aus der Welt

schafft. Das ist theatralisch runder, aber auch innerlich uninteressanter als alles, was Eulenberg bisher gemacht hat. Dann aber muß die zarte Belinde um ihres Reinheitsbedürfnisses willen aus der Welt, in der ihr zwei Männer nahe waren, und wird als die echte Schwester des grotesken Hyacinth fühlbar, der sein Liebesbedürfnis nur in Briefen entlud, als deren Empfänger jetzt ein kleiner, buckliger Jude sich herausstellt; und erst diese beiden „gefährlichen" Akte in ihrer tragikomischen Verknüpfung der beiden Geschwister „vom letzten Adel", machen dem Dichter Eulenberg Ehre. Aber es ist charakteristisch, daß hier, wo in Wendungen bester romantischer Tradition der Poet Eulenberg wieder erwacht, die Theaterwirkung erlahmt, die von der bloß konventionellen Dramatik der ersten Akte wenigstens ausgeht. Denn diese letzten Akte sind eben undramatisch, ihre Kontraste sind rein stimmungsmäßig gereiht, exzentrisch ausgekostet, lyrisch variiert, aber nicht zu großen kämpferischen Rhythmen geordnet. Man braucht nur daran zu denken, welche dramatischen Akzente Kleist seiner Alkmene abgewinnt, die vor einem ganz ähnlichen Problem steht wie Belinde, um einzusehen, daß es zuletzt ein Mangel an geistiger Übersicht, ein Nichtbegreifen der vom eignen Blut heraufgebrachten Probleme ist, was Eulenbergs poetische aber dialektisch ungeklärte Kraft vom Drama entfernt. Über die einseitig lyrische Verzückung, den tief unsozialen und daher undramatischen Schwärmersinn kommt er weder im Lachen noch im Weinen hinaus. Der Abstand dieses reichen Talents zur dramatischen Form bleibt immer der gleiche.

Wo ist Hoffnung? Hoffnung ist überall, wo Chaos ist, unfertig gärende, zischende, brausende Lebensmasse.

Chaos, wie es einmal in den Anfangswerken Frank Wedekinds war. Jetzt ist auch dies große Talent längst in seinen erotischen Monomanien erstarrt, und sein pedantischer Immoralismus, dessen kalte Intellektualität nur in Paul Ernsts Moralismus seinesgleichen findet, schafft leblos anmaßende Bühnenungeheuer wie ‚Franziska'. Mit größeren Posaunen ist nicht leicht ein neues dramatisches Werk im Volke ausgeblasen worden als diese ‚Franziska'. Es nennt sich sogleich: ein Mysterium und kargt auch sonst mit den herausforderndsten Faustparallelen nicht. Und Wedekinds Anhänger, die in demselben Grade zahlreich und energisch werden, in dem der Dichter sich in seiner Pose des verkannten und mißhandelten Genies befestigt, sind auf diesen Vorschlag auch mit Begeisterung eingegangen. Sie verkünden allgemein, daß Wedekind einen neuen Faust geschrieben habe, und zwar einen „weiblichen Faust".

Hier stock ich schon. Ist ein weiblicher Faust nicht etwas wie eine contradictio in adiecto. Ist Faust nicht als der immerbewegte, der ewig suchende, eben der spezifisch männliche Typus?

„Der Mann wird nie vom Glück so sehr gemieden,
Als er es meidet, denn er faßt es nimmer,
Gleichgültig wird es besser, wird es schlimmer,
Er hört nicht auf, das Dasein umzuschmieden.

Er widersteht nicht, sich im Meer zu baden,
Und forscht, vom hellen Leben abgezogen,
Ob Gott sich nicht verbirgt im Schoß der Grüfte."

Dies ist nach Hebbels Definition der Mann und es ist zugleich die Definition von Faust. Vom Weibe aber sagt er: „Was sie auch hat, sie hat es ganz und immer, sie freut sich an des fernsten Sternes Schimmer, allein sie schließt sich ab in klarem Frieden". — Wenn dies, natürlich keine absolut deckende Formel für irgendein wirkliches Individuum, aber doch die Norm für den großen weltbildenden Gegensatz der Geschlechter ist, so kann der „weibliche Faust" niemals eine typische Menschheitsangelegenheit sein, sondern nur ein individueller, höchstens zeitgeschichtlich aktueller und jedenfalls pathologischer Einzelfall. Darüber ließe sich, sofern es die Bewertung der Wedekindschen Dichtung beeinflussen soll, streiten, wenn der Dichter selbst anderer Ansicht wäre. Aber Wedekind ist offenbar durchaus der Hebbelschen Ansicht über das Verhältnis der Geschlechter, denn seine Franziska wird nicht wie Faust d u r c h immerwährendes Streben, sondern v o n ihrem immerwährenden Streben erlöst, indem sie bei ihrem Kind, und bei einem Manne, der „an Güte glaubt", Ruhe findet. Um aber zu diesem sehr bekannten Ziele der Weiber zu kommen, war der Faustsche Drang, der sie durch den Auerbachkeller, ein Gretchenschicksal, den Kaiserhof und die Landschaft Helenas führte, kein notwendiger Weg, sondern ein bloßer Umweg. Insofern also kann schon das Ziel, die Gesamtrichtung des Wedekindschen Werkes an menschheitlichem Interesse mit dem Goetheschen Mysterium nicht einmal verglichen werden.

Aber für ein Kunstwerk ist der Weg wichtiger als das Ziel. Und es könnten auf Franziskas Irrwegen so reiche dichterische Offenbarungen verstreut sein, daß sich ein Vergleich mit der reichsten Dichtung Deutsch-

lands doch rechtfertigte. Aber ist dem so? Hier macht uns nun bereits die Tatsache stocken, daß überhaupt eine bewußte Anlehnung an ein literarisches Vorbild erfolgt. Denn Goethe hat nur das Schicksal seiner eigenen Seele, nicht ein literarisches Vorbild zum Leitstern seiner Produktion gehabt. Es ist charakteristisch, daß die ersten sechs Bilder, die in halb ironischer, halb pathetischer Weise den Faust nachahmen, künstlerisch hinter den drei letzten der ‚Franziska', wo Wedekind wieder ganz „Narr auf eigene Faust" zu sein wagt, an dichterischen Werten weit zurückstehen. Allerdings die ersten Bilder werden es wohl sein, die den Erfolg machen. Es gibt ja da alles, was das Philisterherz mit angenehmem Gruseln erfüllt. Eine sehr rüde Weiberkneipe mit Mord, eine Ehe zwischen zwei Frauen mit Selbstmord (Franziska läßt sich nämlich von ihrem Mephisto Veit Kunz in Männerkleidung hüllen, damit sie losgebunden, frei, erfahre, was das Leben sei), ferner eine Kindsabtreibung, eine Hofintrigue mit erotischem Spuk und nacktem Theater und sonst noch allerhand Auffallendes und Provokantes. Und Wedekind steht wieder als der große Antiphilister, als der Freieste der Freien da. Ist er das wirklich? Ich denke, daß Nietzsches Wort entscheiden muß: Nicht das frei „wovon", sondern das frei „wozu" ist wesentlich! „Deinen herrschenden Gedanken will ich hören und nicht, daß du einer Kette entlaufen bist." An dieser Zielklarheit hat es der Wedekindschen Freiheit von Anfang an gefehlt; sie ist wesentlich negativ, und nur für die Jugend (für die Zeit, in der das wundervolle ‚Frühlings Erwachen' entstand) bedeutet die negative Freiheitsbegeisterung eine künstlerische Kraftquelle. Der spätere Wedekindkultus ist

wesentlich das Werk snobistischer Philister, die sich frei dünken, wenn sie in allem das Gegenteil von dem tun und sagen, was die Konvention anständig nennt, und die auf diese Weise von der Konvention genau so abhängig bleiben, wie jeder andere Philister. Und Wedekind selber? Ist er mit seinem moralistischen Fanatismus für die Nacktkultur etwas anderes als ein eifernder Pedant? Also ein ganz Unfreier, Gebundner — ein Philister in Grande?! Stellt dies immerwährende Umkreisen des einzig einen erotischen Problems, das wieder dieses ganze „Mysterium" erfüllt, nicht einen beträchtlichen Mangel an zielgebender Idee dar? Wedekind hat keineswegs mehr die Freiheit, die den großen Künstler macht, er hat nur den phantastischen Ingrimm eines Moralisten, und zwar, das ist seine Schwäche, aber auch sein Reiz, eines Moralisten ohne eigentliche Moral. In seinem zweiten Akt glaubt er gegen das Wesen der Ehe zu polemisieren (am Beispiel von zwei miteinander verheirateten Frauen!) und bittet zu dieser höchst logischen Deduktion in einer Anmerkung, „das Stoffliche nicht allzu ernst zu nehmen, um so ernster aber auf die logischen Zusammenhänge zu achten". Dies ist bei Gott das äußerste Gegenteil von dem, was jemals ein Künstler gewünscht hat, der danach trachtet, uns durch seine Stoffgestaltung sein Weltgefühl aufzuzwingen. Aus dieser keineswegs bildnerischen, sondern intellektuellen Begier ist denn auch allein der Vers zu erklären, in dem die Hälfte dieses Stückes geschrieben ist, das man mit dem zauberhaftesten Versgedicht der Deutschen zu vergleichen, die zynische Unbesonnenheit gehabt hat.

„Ich wußte bis heute gar nicht, daß man
Sich gegen Konventionalstrafe versichern kann."

„Mit deiner Geliebten verfahre ich genau so!" . . .
„Gewiß, liebe Sophie! hätt' ich dich zur Frau so
Inständig begehrt, wie du mich zum Gatten!" . . .
„Jedes junge Mädchen will sich verheiraten." .

„Das Weib kann nun einmal über die Grenzen
Der Naturbestimmung sein Glück nicht ergänzen."

Da wohl hundert Druckseiten der ‚Franziska' mit ausschließlich derartigen Versen gefüllt sind, und da es andererseits vom Wedekind (sogar auch noch in der ‚Franziska') einige sehr gute, rhythmisch und musikalisch gefühlte Verse gibt, so sind diese holprigen Reimereien nicht einfach damit erledigt, daß man sie hundsmiserable Verse nennt, sie müssen vielmehr als der durchaus konsequente und wahrscheinlich sogar bewußte Ausdruck einer Stimmung gelten, die eben nicht vom Gefühlsmäßigen, sondern vom Intellektuellen ausgeht, und die deshalb die absolut gedankliche, jedem musikalischen Gefühlsrausch ferne Deutlichkeit der Sprache braucht. Wobei freilich zu sagen bleibt, daß dann die reinere Prosa das schärfere Werkzeug ist, und daß mir außerdem die „logischen Zusammenhänge", auf die zu achten ich genötigt werden soll, außerordentlich dürftig und unlogisch scheinen. Wenn ich gezwungen werden soll, die Unmöglichkeit der Ehe zwischen zwei Frauen als beweiskräftiges Beispiel gegen die Gültigkeit der Ehe anzusehen, so finde ich das nicht logisch. Und wenn ich zum hundertstenmal die Gegner der nackten Schönheit Hunde, Schweine und Schweinehunde nennen höre, so finde ich das nicht interessant.

Wenn so der Klüngel sensationsbegieriger Philister aus einem pedantisch breiten, unlogisch ausgetüftelten Gespinnst ein überragendes, Menschen erschütterndes und Menschen führendes Dichtwerk machen möchte, so könnte man leicht ergrimmen und ungerecht werden. Ungerecht nämlich wäre es zu übersehen, daß dieser anspruchsvolle Trümmerhaufen doch noch immer Reste des merkwürdigen Künstlers Wedekind birgt, des Dramatikers, den einmal der wilde Aufstand der unterdrückten Sinne wider die bürgerlichen Forderungen mit grimmiger Schlagkraft rüstete, des phantastischen Psychologen, der die Einsamkeit der Geister in seltsamen, verbindungslos nebeneinanderlaufenden Parallelgesprächen darzustellen weiß, des Lyrikers, der zuweilen Situationen von einer erdrückenden Wehmut und einer schauerlichen Groteske zu schaffen wußte, und des seltsam flackernden Geistes, der zwar nie einen Zusammenhang in seine Welt hineinsah, der aber die grotesken Widersprüche ihrer einzelnen Gebilde oft in blendenden Lichtern aufzucken ließ. Von solchen Gaben, die allgemach die erotische Monomanie und die moralistische Pedanterie fast verschüttet haben, blitzt doch in der ‚Franziska', zumal im letzten Teil, der sich von der Faustnachäffung am freiesten hält, mancherlei auf: Das kurze siebente Bild: Franziska sieht unter sommerlichem Sternenhimmel die Schloßtreppe wieder, die ihre qualvollsten Jugenderinnerungen wecken muß — aber von tiefem Lebensgenuß befriedigt, vermag sie alles Häßliche aus dieser schönen Nacht auszulöschen — dies Bild hat soviel lyrische Kraft wie eine der Szenen in ‚Frühlings Erwachen'. Und das achte Bild, das auf dem phantastischen Theater des Veit Kunz

in einem Schatten- und dann in einem Mänaden-Chor sehr starke lyrische Stücke bringt, kann neben den wuchtigsten Würfen aus dem ‚Erdgeist' bestehen: Veit Kunz hatte den Pakt gemacht, daß Franziska ihm leibeigen sein müsse, wenn er ihr zwei Jahre alle Herrlichkeiten der Welt zugeführt habe, und er hatte sich für die Erfüllung des Paktes auf die notwendige Natur des Weibes verlassen. Er übersah, daß eben seine Erziehung die Natur des Weibes aufgelöst haben muß, und so wird Franziska ihm beim ersten starken Anreiz nach erfülltem Pakt treulos und geht mit einem schönen Mimen davon. Veit Kunz will sich erwürgen. Da kommt der alte Freiherr von Hohenkemnath mit seinem Diener auf die Bühne gewankt. Der trat noch nie bisher auf, hat aber Franziska immer von weitem geliebt und unterstützt. Er rettet dem Veit Kunz das Leben, und die beiden ungleichen Liebhaber, der eine, der ihr viel zu nah, der andere, der ihr nie nahe genug kam, sitzen nun auf der leeren Bühne nebeneinander und sprechen aneinander vorbei von ihrem Verlust. Das ist eine tragisch-groteske Situation, deren Zwielicht zu entzünden vielleicht nur Wedekinds komisch-pathetisches, ganz anarchistisches Pierottemperament imstande ist; das ist ein gefühltes und fühlbares, zu sinnbildlicher Kraft gesteigertes Stück Leben, und damit ist dieser kleine Teil mehr als das anspruchsvoll mühselige und doch so dürftige Ganze, aus dem es stammt.

Wenn man einen sinn- und ziellos schweifenden Tragikomiker jemals mit einem Weltbildner wie Goethe vergleicht, so beleidigt man nicht nur den kosmischen Genius, man tut auch dem eigentlichen Talent Wedekinds unrecht, daß sich immer nur im chaotisch funkeln-

den Heraufbringen von einzelnen Trümmerstücken aus der großen Tiefe bewähren kann. Wedekinds Versuche, eine geistige Einheit sich und anderen vorzutäuschen, sind das Schwache, Unechte und Uninteressante an ihm. Er ist kein Künstler, der ein Werk durch Jahre und Tage bildet; aber ein tragischer Pierot, ein Gehirnerotiker, ein mathematischer Phantast, der auf Augenblicke genial ist — das ist er.

Das war er, solange das antilogische elementar sinnliche Weltgefühl frei aus ihm heraustobte — nicht zu einem sinnlos logischen Theorem versteift und verrenkt war. Damals war er trotz allem eine dramatische Hoffnung. Heute ist Wedekind für unser Drama ein interessanter, aber durchaus erledigter Fall: Grabbe, der tollwütige Pedant, der platt rationalistische Phantast, der exakte Narr, statt in einer klassisch geistigen in einer materialistisch stumpfen Kultur wiedergeboren. — Hoffnungen aber müßten liegen bei Talenten, die an Wedekinds Anfänge gemahnen, die etwas von der brutalen Energie seiner Lebenserfassung, seinem bis zur Groteske geschärften Sinn für Charaktere, seiner animalischen Lyrik haben, und deren Jugend dabei eine Erwartung auf die Entwicklung dieser Kräfte durch einen reinern und reichern Geist läßt.

6. DRAMATURGISCHE HOFFNUNGEN.

Zu denen, in welchen alles Hoffnungsvolle der Wedekindschen Tradition auflebt, gehört der Hans W. Fischer. In seinem ‚Flieger' ist freilich nichts von dem lyrischen Tiefgang, der in Wedekinds Erstlingen zuweilen erschütterte. Aber für den Dramatiker ist es eine kaum geringere Mitgift, daß dieser erste Wurf von einer Geistigkeit, von einem Gefühl für den übersinnlichen Schaffensdrang des starken Menschen zeugt, wie er in keinem Werke Wedekinds zu finden war. Vom Philisterium selbst in seiner tiefgegründetsten und bestrickendsten Form, selbst von Weib und Kind, wendet sich hier der Schaffende — und neben dem Künstler, dem Maler, ist es ein Techniker, ein Flieger! — mit ingrimmiger Entschlossenheit ab, um seiner Tat, seines Werkes willen. Das Erotische wird hier als Akzidenz, nicht als Substanz eines vollgefaßten Lebens sichtbar. Libertinismus ist nicht Laune und nervöser Ingrimm, sondern das notwendige Übermaß junger geistiger Empörung. Auch wer die wundervoll schweren Verse dieses Dichters nicht kennt, wird fühlen, daß hier ein stolzer Geist unter den zornigen Sternen wandelnd an der „Kette" seiner Naturgebundenheit rüttelt. Auch wer Fischers philosophische Fanfare vom ‚Dreißigjährigen' nicht gelesen hat, wird spüren, daß sich hier ein Mann aufrichtet als wollender Diener der Notwendigkeit, um sein Werk zu tragen, zu schaffen. — Ein Mann — und die entscheidende Gefahr Fischers liegt wohl wieder bei seiner Stärke: es könnte sein, daß er allzusehr reiner Mann ist — nicht genug von jenem weiblichen Element in sich schließt, des der

a l l umfassende Künstler nicht entraten kann. Daher wohl wirkt seine Kraft zuweilen roh, die Stärke seines Tons rüde, die Energie seiner Szenenführung brutal. Es fehlt seiner zynischen Wahrhaftigkeit zuweilen ein Schleier der Dichtung, den nicht Lüge, sondern die mehr als wahre, weibliche durchfühlende Liebeskraft webt. — Trotzdem – wir müßten an weibisch bequemen, selbstbetrügerisch empfindsamen, richtungslos allbegreifenden Geistern weniger reich sein, wenn wir nicht doch diesen überherben Trunk Mannheit zuerst einmal dankbar schlürften!

*

Jünger, unreifer, unsicherer, aber mit dem energisch wilden Umhertasten einer echten Jugendkraft vielleicht noch hoffnungsvoller ist ‚Der Rastaquär' von R. John von Gorsleben. Der Stoff erinnert an den Dichter des Marquis von Keith, und nicht nur der Stoff. Die Art, wie die skrupellose Vitalität einer Abenteurernatur über Menschen und Dinge hinwegvoltigiert, ist wedekindisch genug. Dabei ein Temperament, das wirklich keine Konsequenzen scheut, eine Theaterfaust, die sich nicht mit Kleinigkeiten abgibt und in drei Akten drei Leichen hinschmettert, und eine Intelligenz, die im Dialog gefährlich geschliffene Messerspitzen widereinander funkeln läßt. Nur ist der Autor irgendwie für seinen Stoff noch zu jung Er setzt sich mit seinem Abenteurer zu direkt in Verbindung und macht in einigen Momenten aus diesem naiven Verbrechergenie einen sentimentalen Literaten, der nur Stoff und Freiheit für „künftige Werke" will. Damit verliert die Gestalt aber nicht nur ästhetisch, sondern, wie mir scheint, sogar ethisch. Solch ein Mensch kann, ohne uns zu verletzen, alles tun, was er „muß" — und das halb Unfreiwillige, quasi Schuldlose seiner schlimm-

sten Taten hat Gorsleben in entscheidenden Momenten sogar ausgezeichnet fühlbar gemacht. Aber sobald er einen (übrigens herzlich unklaren) Zweck hat, sobald er sich anmaßt, den Wert seines Lebens und des Lebens andrer bewußt abzuschätzen, scheint er mir einfach ein unverschämter Schurke. Von diesem sentimentalischen Zug des jungen Autors stammt denn auch das in Anfängerarbeiten übliche Übermaß prinzipieller Diskussionen, das mächtige Striche für den Dialog nötig machen würde. Aber wie stark dabei die sinnliche Kraft des Autors, die rhythmisch gestaltende, mehr als intellektuelle Kraft seiner Worte bleibt, dafür ein Beispiel: In diesem Stück gibt es (in der gleichgewachsenen Gefährtin des Abenteurers) eine Frau, die Zoten reißt. Wenn der Autor hier irgendwie am Stoff hängen bliebe, so müßte dies nach wohl allgemeiner Erfahrung das Ekelhafteste sein, was es überhaupt gibt. Die ganze Zeichnung der Figur hat aber eine so wilde Energie, ihre Reden haben ein so besinnungsloses Tempo, daß die Frau nirgends peinlich, sondern durchaus jenseits von Angenehm und Übel „lebendig" wirkt. Hier ist Hoffnung, weil Jugend, Ansprung, Chaos.

*

Aber was will die Tollheit, die hier in der immerhin literarisch reglementierten Form der Groteske auftritt, gegen den wahrhaft heiligen Wahnsinn, das jugendlich glühende Chaos besagen, das sich in dem Werk von Reinhard Sorge emporwühlt: ‚Der Bettler, Eine dramatische Sendung'. Es gehörte der Blick, der Mut, die Unabhängigkeit eines Preisrichters wie Richard Dehmel dazu, um ein Werk wie dieses zu krönen (geschehen in der Kleiststiftung). Denn wohl nie hat ein

Erstlingswerk eine so dichte Mischung des völlig Dilettantischen mit dem schöpferischen Hinreißenden dargestellt, wie dieser ‚Bettler'. Das Motiv, sozusagen, ist jenes allerkindlichste, das dem Dramaturgen von Praxis als Tor zur Hölle des tiefsten Dilettantismus bekannt ist: der Dichter, der Stücke schreibt und sie nicht anbringen kann, ist selber der Held! ein Auf-dem-Fleck-treten des Pegasus, bei dem bestenfalls ein lyrischer Funke geschlagen, aber niemals eine dramatische Bewegung erreicht werden kann. Und solch unausgereifte, längst nicht zu sinnbildlicher Tragkraft erstarkte Aktualität, solche höchst subjektiven Dilettantismen gibt es auch in den Details dieses Stückes genug. Aber plötzlich weht ein Vorhang auf, und ein schwatzendes Literaturcafé an einem Premierenabend liegt da, wie ein gespenstisches Zerrbild der verdorrenden Menschheit; ein anderer Vorhang fliegt, und im Licht eines Scheinwerfers kreisen eine Schar Dirnen und Liebhaber umeinander und — das wird nicht nur als Bühnenanmerkung gesagt, sondern in den Textworten gestaltet — „die Gruppe wird zum Schluß Monument". Und plötzlich türmt sich im zweiten und dritten Akt ein Familiendrama mit einem wahnsinnigen Vater, einer leidenden Mutter und einem Sohn, der beide durch Gift erlöst — von der spukhaften Gewalt Strindbergscher Szenen, aber von einer Menschlichkeit, die über alles Grauen hinaus ein unaussprechliches Evangelium von Liebe leuchten und läuten läßt. Wie der breite Naturalismus dieser Prosa unvermittelt und doch vollkommen organisch in nie konventionelle, üppig donnernde Verse übergeht, das zeigt vielleicht am besten die Tiefe dieses mit allem Stoff beladenen und doch vom reinen Geist geführten Menschen.

Und daß hier einer nicht nur zur Dichtung, sondern auch zum Theater gerufen ist, das beweist der geniale Griff, womit dieser chaotische Erstling sogleich theatertechnisches Neuland entdeckt: die Scheinwerferstreifen, die im dunklen Bühnenraum irgendeine Gruppe auftauchen und verschwinden lassen — wie der immer vorhandene Staub für unser Auge nur im Sonnenstrahl tanzt — sie sind rein praktisch eine wundervolle Idee, und geben dichterisch den Rahmen für jene spukhaften Ensembleszenen Reinhard Sorges, die an die Visionen von Edvard Munch mit ihren grausig transparenten Gestalten erinnern. In diesem Stück ist noch gar nichts Erfüllung, aber es ist vielleicht das größte Versprechen, das uns seit einem Vierteljahrhundert irgendein dramatisches Talent in Deutschland gegeben hat.

Wie hier ein wahnsinniger Alter gezeichnet ist, der mit der Trommel durchs Haus rennend den Teufel verjagt, ungeheure Pläne von Marsmaschinen zeichnet und (als der Sohn schon das Gift für ihn einrührt) einen kleinen Vogel ersticht, um rote Tusche für seine Zeichnungen zu haben — und wie diese wüste Wirklichkeit immer wieder von diesen Visionen geteilt wird, in der hohe Gestalten rein geistigen Klanges schreiten: das verrät mehr als Talent, das ist G e n i e. Reinhard Sorge steht in der Welt mit den Ohren des Geweihten, dem das große Geheimnis redet. Und er spricht zu allen Dingen mit Wahrheit:

Ich höre euch ganz. Ihr seid die Sterne und Stimmen.
Mit denen ich immer lebe. Eure Zeichen
Habt ihr in mich gemeißelt, diese Zeichen
Reden nun immer zu mir. Wenn ihr sprecht,
Wird alles Ewigkeit und schöner Trost.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1913

1. VAE VICTORIBUS!

Es sind nun zehn Jahre, daß ich diese nach Kräften umfassende deutsche Dramaturgie betreibe, diesen Versuch, den Sinn für dramatische Kunst durch unermüdliches Vergleichen der jüngsten Produktion mit dem inneren Formgebot der Bühnendichtung zu beleben. Da ist es wohl angebracht, rückschauend die Situation vom Jahrhundertanfang neben die heutige zu halten.

Damals war Brahm noch der Beherrscher der Berliner und der deutschen Bühne, und Reinhardt im ersten Anstieg. Die Generation der damals Vierzig-, heute Fünfzigjährigen schickte sich erst langsam und unsicher an, das Dogma des Naturalismus, den allein selig machenden Glauben an die reine Empfängnis des Kunstwerks im Geiste des Dichters durch die realste Gegenwartsimpression zu überwinden. Wir Jüngeren aber standen in Opposition gegen Brahm und Brahms dichterische Gefährten und, weil Gerhart Hauptmann mit seinem Talent ihr Palladium war, auch gegen diesen Dichter. Wir setzten uns für Dichter ein, die man damals noch „Neuromantiker" nannte, wir wiesen auf Persönlichkeiten wie Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind. Und ganz junge, den deutschen Theaterdirektoren damals völlig fremde Namen — wie Eulenberg und Schmidtbonn, Emil Ludwig und Hinnerk, Paul Ernst und Wilhelm von Scholz und mancher andre wurden gerühmt und der Praxis empfohlen. Und wenn wir heute auf den Teil unsrer Bemühungen blicken, der sich an Personen heftet, so können wir nur ausrufen: Weh uns, wir haben gesiegt!

Denn binnen kaum zehn Jahren führte auch die aller-

praktischsten Bühnenleiter der einfache Zwang der Abwechslung zu den neuen Künstlern, die der unter dem Zwang einer Kunstsehnsucht stehende Kritiker damals als eine Hoffnung begrüßte. Aber was vor zehn Jahren eine Hoffnung war, kann es heute nicht mehr sein. Und wenn es keine Erfüllung geworden ist, so ist es eben eine Enttäuschung geworden. — Hofmannsthal ist heute nicht mehr der Liebling eines kleines Kreises, sondern bei den modisch Gebildeten in Deutschland eine Berühmtheit, und sogar auf dem Theatermarkt ein Mann von hoher Geltung. Aber eine Hoffnung ist er dem kleinen Kreise nicht mehr, seit sich erwies, daß er aus dem lyrischen Szenenidyll seines sanften Nihilismus nur um den Preis der dichterischen Echtheit in das dramatische Land gelangen konnte — daß der Dichter der leisen Schwäche im Dienst der lauten Kraft nur ein Literat wurde. Und während Hofmannsthal wenigstens niemals vom guten Geschmack verlassen wurde und in der Opernmusik eine durchaus natürliche Hilfe seiner versagenden Kraft fand, brachten uns seine Nachahmer, die Parasiten seiner melancholischen Wortreichtümer, auf einem schauerlich kurzen Wege in den schlimmsten, naturlosesten Eklektizismus, in das kaum überwundene spielerische Kostümstück zurück.

*

Und Wedekind, den für ein Genie zu erklären damals als Zeichen der Verrücktheit galt, wird zehn Jahre später, da er wirklich im Wesentlichen ‚verrückt' ist, für ein Genie erklärt. Im letzten Jahr hat den Verfall seines Genius und den Triumph der Mode ein Drama ‚Simson' manifestiert.

Simson und Delila, das ist ja eigentlich von Anfang an Wedekinds Thema gewesen. Der primitive Riese, dessen Taten fast alle irgendwie aus einer Weiberaffäre stammen, und der denn auch am Weibe zugrunde geht, — diese Märchengestalt aus dem Buche der Richter ist eigentlich stets der Wedekindsche Held gewesen. Seit er in seinem ‚Frühlings Erwachen' ein lyrisch überwältigender und angesichts dieses Stoffes auch allgemein menschlich gültiger Art den ersten Aufstand geschlechtlicher Leidenschaft schilderte, seit er in seinem stärksten Drama ‚Erdgeist' durch Situationen von epigrammatischer Wucht die Überwältigung eines ganzen Geschlechts von Männern durch den Dämon der reinen Sinnlichkeit dargestellt hat, seitdem ist er bei diesem Thema geblieben. Nur da er, älter werdend, nicht mehr von erwachenden Kindern, sondern von reifen Menschen handelte und doch kein anderes Thema fand, als den Genuß und das Leid, den Kampf und den Triumph des Geschlechts, entschwand ihm mit Notwendigkeit der Reiz und die Fülle eines wirklich lebenbeherrschenden Ausdrucks. Sein höchst einseitiges Interesse innerhalb der unendlich reicheren Welt des Menschen, seine Verdächtigung aller gemütlichen, geistigen, ideellen Gebilde oberhalb der reinen Sinnlichkeit als Heuchelei, Lüge und Dummheit mußten allmählich den Charakter einer Monomanie gewinnen. Da man seinen Fanatismus entweder für Spaß hielt oder als pure Unsittlichkeit verdammte, so kam er zwar einerseits zu einem neuen Thema: das verkannte und verhöhnte Genie unter den Philistern, aber gleichzeitig verlor sein Stil immer mehr an lyrischer Kraft, wurde immer mehr pedantisch, dozierend, spitzfindig, und (in demselben Maße, in dem seine Inhalte unsinniger

wurden!) intellektueller. Wer für die großen Möglichkeiten, die in den leidenschaftlich kochenden Anfängen Wedekinds lagen, sich eingesetzt hatte, mußte angesichts dieser krankhaften Entwicklung sich mehr und mehr von dieser großen, aber vollkommen auf tote Wege geleiteten Kraft zurückziehen. Inzwischen aber hatten ein paar „feinnervige" Großstadtästheten, Sensualisten, die keinerlei Kulturgewissen beschwerte, in diesem leidenschaftlichen Prediger der freien Sinnlichkeit den Mann für ihre bequeme Lebensauffassung gefunden und ihn als eine neue Mode aller Snobs in das Gehirn eben desselben Großstadtpublikums gehämmert, das vorher diesen leidenschaftlichen Verächter gesellschaftlicher Normen als einen Verrückten verhöhnt hatte. Nun ist die Mode so stark, daß auch der tiefste Mangel aller schöpferischen Kraft ein Wedekindsches Stück nicht mehr am Erfolge hindern kann.

Beides, die Entwicklung des Dichters und die des Publikums, beleuchtet der ‚Simson' mit grellstem Licht: Wedekinds Stück, das in Jamben und in biblischen Kostümen einherkommt, ist natürlich das gleiche, das er schon ein dutzendmal in Prosa und im Gehrock gespielt hat. Simson ist der starke Mann, den die noch stärkere Geschlechtlichkeit des Weibes überwindet, und zugleich der verhöhnte Held, über den sich die „Philister" lustig machen. Nur daß sein Heldentum vollkommen bedeutungslos, ein rein quantitatives Starksein ist. Denn nichts sehen und hören wir von ihm außer rein sexuellen Wallungen. Nichts anderes aber hat auch nach Wedekind Wert, denn ‚Scham und Eifersucht' nennt er sein neues Stück mit dem Untertitel, um darzutun, daß diese Anzeichen der Individualität im Geschlechtlichen, ja

alles, was sich überhaupt als „Liebe" im menschlichen Sinne über das rein Animalische erhebt, nur das Zeichen des Schwachen ist; der Stärkere kann es entbehren. Aus Eifersucht liefert Delila den Simson aus; als er aber geblendet und hilflos ist — dies ist die Erfindung, die Wedekind als zweiten Akt zwischen Gefangennahme und Rache des Riesen schiebt —, ist Delila die Stärkere und zeigt dies nun, indem sie ihn Qualen der Eifersucht erdulden läßt: sie macht erst Simsons Liebe zu ihr den Philistern zum Schauspiel, und dann ihn zum Zeugen ihrer Buhlerei mit dem Philisterkönig. Solche wüsten Exzesse des Stärkeren sind aber die notwendigen Konsequenzen einer Welt, in der der Geist als Lüge und nur das Sinnliche als wahr gilt. Und wenn Wedekind einen Philister zu verhöhnen glaubt, der der Delila huldigt als der Prophetin, die gelehrt habe, wie der lächerlich schämige Mensch sich erst zum Tier hinaufentwickeln müsse — so spottet der Dichter lediglich seiner selbst. Es ist nur eine der vielen schwindelerweckenden Inkonsequenzen, die dieses gereizte Hirn jetzt auf Schritt und Tritt produziert, wenn er im Moment vergessen hat, daß diese Entwicklung zum schönen unschuldigen Tier sein eigenes hundertmal gepriesenes Ideal ist. Wenn man das Wort des mittelalterlichen Sängers, der die Scham zum Grundstein aller Kultur machte — „was taugt schamloser Leib noch mehr?" — einmal verleugnet, so kommt man eben rettungslos aus der Menschenwelt heraus in die zunächst „schöne", aber auf die Dauer gar nicht schöne! Welt der Tiere. „Das wahre Tier, das schöne wilde Tier, das — meine Damen — sehe ich nur bei mir", hieß es nicht so im Prolog des ‚Erdgeist'? Nun soll es nicht geleugnet werden, daß wir auch mit den

Tieren noch seelische Zusammenhänge haben, und einer der wesentlichsten ist, daß das Tier leiden kann. Und solche Schmerzenslaute der leidenden Tierseele sind in der Tat auch noch in Wedekinds letzter Dichtung und ergreifen uns als letzte Zeugnisse alter Dichterkraft. Wie denn überhaupt die kulturwidrige Atmosphäre reiner Animalität in diesem Stück nicht etwa mit der feigen und unehrlichen Pikanterie verwechselt werden darf, durch die geschickte Stückeschreiber unter vornehmerer Maske nach sicheren Publikumserfolgen zielen. Denn wenn die wüsten Katastrophen dieser geistlosen Welt auch kaum noch als eine Menschenangelegenheit in Anspruch zu nehmen sind — von einer echten und leidenschaftlichen Naturkraft zeugen sie immer noch.

Eine Erklärung für die z. B. bei der Berliner Uraufführung entfaltete Beifallslust des Publikums ist das aber nicht im mindesten. Da Wedekind nicht geschickt und unbeteiligt genug ist, um die schlechten Instinkte des Publikums zu streicheln, und nicht fähig und gewillt ist, eine eigentlich seelische Wirkung zu erzielen, so bliebe eigentlich nichts als ein Fall der Kunstpathologie, den man mit respektvollem Interesse studieren könnte: Daß dieses Publikum aber nicht nur nach dem ersten und dritten Akt, denen der alte starke Stoff ja eine gewisse naive Theaterwirkung verbürgt, sondern auch nach den qualvoll hingezerrten Geschlechtlichkeiten des zweiten Akts applaudierte, das beweist die s i n n l o s e Ü b e r m a c h t d e r M o d e in den Gehirnen von Berliner Premierenbesuchern. Der freie Beobachter kann sich nicht einmal dem Interesse, das die starre Kraft dieses trüb monomanen Frank Wedekind immer noch verdient, ungestört hingeben, denn er muß sich sagen, daß die

snobistische Mode, die hier den spitzfindig verbohrten Propheten der reinen Animalität zum großen Dichter krönt, in unserer verwirrten Zeit eine neue, nicht unbeträchtliche Kulturgefahr bedeutet.

*

Und Eulenberg, dessen Lob vor zehn Jahren als die exzentrische Verrücktheit bühnenfremder Literaten verlacht wurde, erlebt heute in einem Monat drei Berliner Premieren — nur daß von den wirklichen Freunden seiner Kunst jeder fürchtet, sein Erfolg werde sein allzu hemmungslos fließendes Talent ganz ins gefällig Flache verrinnen lassen! — Sein jüngstes Werk heißt ‚Zeitwende'. Und der Dichter ist, wie seine Versvorrede beweist, der Meinung, ein vollkommen modernes, unphantastisches, im besseren Sinne aktuelles Drama geschaffen zu haben. Er irrt sich. Dies Stück spielt genau so im phantastischen Irgend-wann und Irgendwo wie alle andern Eulenbergschen Dramen. Die wenig originelle Geschichte von der reichen, verfallenden Familie, die den letzten Stoß dadurch erhält, daß der theaterberühmte „Abenteurer" die eine verheiratete Tochter verführt und nachher die andre junge heiraten will, — diese Geschichte hat weder ihrem Stoff noch ihrer Gestaltung nach etwas für unsre Zeit charakteristisches. Denn keiner dieser Menschen wächst aus einem irgendwie nahe gebrachten sozialen Milieu heraus, zeigt in seiner Bildung irgendwie die Relationen des gegenwärtigen Lebens; sie alle leben romantisch — das heißt von der Unbedingtheit eines Gefühls, das ihr ganzes Wesen ausmacht und ihrer Sprache trotz aller äußerlichen Prosa in jedem Augenblick den Aufschwung ins Unwirkliche verleiht. Schon der Personenzettel

nennt den einen Sohn des alten Cornelius schlechtweg: „Lorenz, ein Kranker", den anderen „Sebald, eine romantische Figur". Bertram ist ein „Abenteurer" und Fanny, des Lorenz Frau, führt in die Luft hinein schwärmerische Zwiegespräche mit der Idealgestalt ihrer Träume. Und nicht nur diese Menschen atmen die romantische Luft ein und aus: der alte Vater Cornelius zerbricht zu symbolischen Zwecken seinen Stock, und Martin, der solide und betrogene Schwiegersohn, die geschäftliche Stütze der Familie, meditiert über „das ewig gleichmäßige Räderwerk, in dem ich renne," und geht schließlich, nachdem der Betrug zutage gekommen und das Unglück da ist, davon „in eine neue Welt". Mit dem Ernst und der geheimen Poesie unsrer realen Arbeitswelt läßt sich Eulenberg auch hier durchaus nicht ein, sein romantischer Schwärmersinn belächelt und verhöhnt sie wiederum von allen Seiten her — auch der brave Martin, der sich ihr opferte, zieht ja schließlich enttäuscht und trotzig davon.

Das alles wäre nun noch kein unbedingter Einwand gegen die dichterische Qualität des Werkes. Aber bedenklich ist es schon, daß Eulenberg von der Welt, die er immer verhöhnt, gar nichts versteht: Wenn seine „romantische Figur" sich über den Geschäftsbericht des Hauses lustig macht, muß sie als charakteristisch so romanhaften Bombast wie „energische Assoziierung der in Frage kommenden Truste" vorlesen, und die Greuel der ganz kaufmännischen Geschäftssprache soll ein Wort wie „Nachtschicht" repräsentieren, das wohl heute jedem Volksschüler geläufig sein dürfte! Es ist aber nur eine andere Äußerung der gleichen intellektuellen Schwäche, wenn der Dichter seine romantische Kompo-

sition weltflüchtiger und begehrlicher Leidenschaften für das Gemälde einer Zeitwende, für einen dramatischen Gegenwartskampf hält. Beschränkte er sich darauf, diese entwurzelte Familie an sich selbst verbluten zu lassen — so könnte ein Bild entstehen, das wenigstens für die Dämmerseite heutigen Lebens einen repräsentativen Wert hätte, und uns menschlich künstlerisch soviel verriete, wie das Geschwisterschicksal der zu zarten Belinde und ihres zu ästhetischen Bruders Hyacinth. Aber statt die Verbundenheit dieser Geschwister innerlich herauszuarbeiten und irgendwie aus diesem Vater abzuleiten, hat er sich begnügt, ein paar Variationen seiner bekannten Sonderlingstypen hinzustellen, und das Ganze durch die banale und nichts beweisende Geschichte des verführerischen Abenteuers in Bewegung zu setzen. Eine sehr willkürliche Technik führt immer neue Gruppen der Familie auf und ab und hält — unruhig und zugleich langsam — die von Anfang an gegebene Enthüllung willkürlich bis zu einem lauten vierten Akte hin. Wer deshalb nicht einen sehr entwickelten Sinn für die feinen, träumerischen Lyrismen hat, die Eulenbergs romantische Figuren auch hier in schönen Einzelwendungen verstreuen, der muß von diesem Ganzen einen ziemlich peinlichen Geschmack äußerlicher, grober, sinnloser Theatralik auf der Zunge behalten. Für Eulenbergs Kunst ist hier keine irgendwie Hoffnung weckende „Zeitwende“ sichtbar.

*

Das sind die großen Niederlagen unsres Sieges, und manche kleine läuft daneben her. Von den Versuchen, die damals nach einer neuen, freien, stärkeren Form des Dramas tasteten, hat bisher keiner zum Ziele geführt,

und heute, wo sich Talente ganz andrer Art breit und sichtbar genug neben Gerhart Hauptmann gestellt haben, müssen wir uns gestehen, daß dieser Dichter mit allen Schwächen und Schwankungen seiner Produktion, doch nach der Sicherheit und Kraft, dem absoluten Lebensinhalt seines Talentes von keinem einzigen dieser jüngeren Dramatiker auch nur entfernt erreicht wird.

Auch seine problematischen Produkte legen eben im tiefen, Leben aufstöbernden Sinne des Wortes „Probleme" bloß — zeigen irgendwelche bedeutsamen Verstrickungen, nie bloßes Versagen seiner künstlerischen Kraft. ‚Der Bogen des Odysseus' ist sein neuestes Werk, und ist vielleicht in bedeutsamerem Sinne neu als manches frühere und reiner geglückte. Was viele zarte humanistische Seelen wie eine Befleckung homerischer Heiligtümer empörte — das war eben das durchaus unepigonische, persönlich elementare, mit dem hier der alte Mythos angefaßt wurde. Keine süßlich-edelgemäßigte „Modernisierung", kein affektiertes Kostümspiel wie Hardts ‚Gudrun'. Bitter ernst gemacht wird mit den Menschlichkeiten der alten Geschichte, aus persönlichstem Menschentum Hauptmanns werden sie neu erlebt. Sein in christlicher Marterwelt für alles Leiden hellhörig gewordener Sinn wendet sich der Welt Homers zu — wohl weil er eine Sehnsucht nach ihrer Helle uraltem Zwiespalt in seiner Seele trägt — aber zunächst verdunkelt sein dämmerunggewöhnter Blick ihren Schein.

Die Sonne Homers ist untergegangen und Helios scheint nun, wie er den Mördern seiner heiligen Rinder gedroht hat, den Toten. Da zeigt sich alles anders, in verändertem Licht, und wo die sichere Götterführung in allem Wirrsal helle epische Heiterkeit wirkte, da

fallen jetzt die mächtigen Schatten dunkler Probleme, und alles gewinnt fragwürdige Gestalt. Nicht die Taten ändern sich, aber ihr Gesicht: Penelopeia, die dem Gatten Treue hält und doch die Freier nicht endgültig abweist, die ihr hinhaltendes Gewebe zwar immer wieder auftrennt, aber auch immer wieder neu knüpft, gewinnt die dämonischen Züge der spielend verlockenden Kirke, ist in ihrer passiven Weibesnatur minder ein Charakter, als ein schillerndes Element, das der Prägung durch Herrenwillen harrt. Telemach, der an des Vaters Leben nicht mehr glaubt, aber, vom Glanze seines Namens beschwingt, eben die Hände zu eigener Tat hebt, erscheint nicht mehr lediglich als der gute Sohn, der sich des heimkehrenden Vaters zu freuen hat, sondern als der junge, starke Erbe, der plötzlich dem bloßen Anspruch eines unbekannten Alten weichen soll. Und Odysseus, der in elender Betteltracht zu den Seinen kommt, hat nicht mehr die sichere Göttin zur Seite, die ihn zur Zeit mit einem Hauch verzaubert hat, und wieder entzaubern wird — er fühlt es als höchstes Elend, auf eigenem Boden der Verkannte, der Niemand zu sein, ja, schweigen zu müssen, wenn man ihn nicht als einen der vielen Betrüger, die vom Odysseus zu schwatzen pflegen, aus dem Obdach des eigenen Herdes jagen soll. Der Nerv der Erinnerung scheint seiner Persönlichkeit durchschnitten, und erst aus furchtbaren Krämpfen des Selbstgefühls bricht die Götterkraft heraus, die ihn wieder weithin kenntlich macht.

Als Gerhart Hauptmann auf seiner Reise durch den ‚Griechischen Frühling' jenem Drohwort des Helios, nachsann, entwickelte sich ihm die Möglichkeit, die Stoffe der großen homerischen Epenwelt auch in so

tragischer Beleuchtung zu nehmen, ihr kostbares Lebensgefühl nicht als gleichmäßig verteilten Äther, sondern als Blitz aus schwarzem Gewölk leuchten zu lassen. An jener rührendsten Situation aber, an der Heimkehr des Odysseus, wurden ihm diese dreilei tragische Möglichkeiten bewußt: die halb anlockende Penelope, der halb empörte Telemach, der halb von seinen Nächsten verbannte, fast an seinem Ich verzagende Odysseus. Es ist klar, daß die drei Motive zusammenhängen, aber noch klarer ist, daß in einem Drama nur eines herrschen kann. Das Penelopemotiv hat Hauptmann schließlich ganz in den Hintergrund geschoben. Die Königin selber tritt gar nicht auf, aber eben deshalb wird das ursprüngliche Interesse des Dichters an ihrem Problem in ausführlicheren Erwähnungen bekundet, als es das vorliegende Drama notwendig macht und somit erlaubt. Telemach sollte, wie wir wissen, ursprünglich sogar der Held des Dramas sein. Und ihm und seinem schwankenden Empfinden gehören noch jetzt ein paar Szenen, deren Ausführlichkeit die Ökonomie des Gedichtes kaum rechtfertigt. Denn das Drama heißt nun doch: ‚Der Bogen des O d y s s e u s'. Das Problem des Mannes, der um die Schale seines Ichs zu retten, den edlen Kern seines Seins abschwören muß, und der dann aus der Gefahr ein Niemand zu werden, sich furchtbar rächend erhebt, das lockte Gerhart Hauptmann schließlich doch am meisten.

Und es ist nicht schwer zu sehen, daß hier ein Zusammenhang mit aller bisherigen Kunst Gerhart Hauptmanns gegeben ist. Immer war es ja sein eigenstes Genie, aus dem völlig erniedrigten, dem ganz zerriebenen Menschen den adligen, den göttlichen Kern erst recht

hervorleuchten zu lassen. Der große Unterschied ist nur, daß diesmal der Held nicht durch Leiden, Tragen und Sühnetod erlöst wird, wie es dem christlichsten unserer heutigen Dichter, dem Meister des neuen Evangeliums von Emanuel Quint, bisher gemäß war. Odysseus erlöst sich durch Tat und Töten. Was sich in manchen seiner früheren Werke schon regte, was in den ‚Jungfern von Bischofsberg' und in der ‚Griselda' ans Licht drängte, was sich im Reisebuche vom ‚Griechischen Frühling' sehr bewußt ausbreitete, der Wille, nach Griechenland zu gelangen, die Sehnsucht nach dem heldisch-heidnischen Ideal der Tat und der Kraft, das hebt nun in diesem homerischen Drama sichtbar das Haupt. Alles, was in diesem Dichter an widerchristlichen Elementen lebt, an Bewunderung für die sinnliche Unschuld jener Landbewohner, denen aus Bäumen und Büschen die Götter kamen, und denen jede Tat kühner oder listiger Selbstbehauptung auch göttlich war, das ist in diesem Gedicht gesammelt. Unzählige Züge der heroischen Idylle sind über alle Akte versprengt, und ein Panfest der Hirten steht im Mittelpunkt des Stückes, und gibt dem Odysseus die entscheidende Kraft, im alten Boden wieder Wurzel zu schlagen.

Trotz aller Schönheiten aber, die sie im einzelnen zeitigt, scheint mir diese sorgsam malende Liebe zur heidnischen Kulturwelt eine schwere Hemmung des Dramas. Idyllische Momente verschleppen das große tragische Tempo, und im vierten Akt gibt es ein völlig unfruchtbares Retardieren: nachdem Odysseus sich beim Hirtenfest schon scheinbar völlig offenbart hat, müssen die Freier in höchst unglaubwürdiger Weise noch einmal alles harmlos finden, um so einen fünften Akt zu ermög-

lichen. Auch daß die ganze Szene aus dem Königspalast in das ländliche Gehöft des Sauhirten Eumaios verlegt ist, entspricht zweifellos dem idyllischen Bedürfnis des Dichters, schädigt aber das szenische Pathos. Der tiefere Sinn dieser Schwäche dürfte sein, daß Hauptmann auf dem Boden der heroischen Tragödie eben noch nicht zu Hause ist, daß seine sentimentale Beziehung zur heidnischen Welt sich in dieser Lebenssphäre erst zu befestigen ringt und deshalb noch nicht mit selbstverständlicher Sicherheit über die Stoffe verfügt. Eine Griechentragödie hat aber *nicht Zeit*, das Griechentum zu *demonstrieren*, sie muß es *voraussetzen*! Aber wenn solche Schwäche bei dem Manne, der bisher nur christliche Passionsspiele schrieb, ganz gewiß zu erwarten war, so ist *überraschend* die Kraft, mit der ihm doch vieles hier schon gelungen ist. Daß ihm der Schmerzensausdruck des völlig Unerkannten gelingt, daß er etwas so wundervolles erfindet, wie den Verzweiflungstanz der beiden gottverlassenen Greise: des alten Laertes und seines durch Elend ihm so ähnlich gewordenen Sohnes, das wundert uns kaum, das ist die Richtung seiner bisherigen Kunst. Daß er aber auch die unheimliche Stimme des Helden, der zu mörderischer Größe aufwächst, im letzten Akt erschallen lassen kann, das ist neu und erstaunlich. Damit ist die letzte Wirkung der Tragödie theatersicher gestellt. Um ihr geistiges Element ganz sicher zu machen, müßte wohl nur einmal ein Darsteller des Odysseus aus schauspielerischem Genie die verstreuten Züge königlichen Heldentums in der Elendsgestalt groß zusammenfassen. Dann könnte dies Drama trotz seiner offenbaren Schwächen noch eine lebensvolle Zukunft haben — und könnte vielleicht einmal

etwas wie den ganz neuen Anfang unseres heute größten Dichters bedeuten.

*

Viele Jahre hat es in Deutschland Leute gegeben, die Gerhart Hauptmanns Bruder Carl Hauptmann für den heimlichen Kaiser, für das eigentlich wahre, überragende Genie des deutschen Dramas erklärten. Auch diese müssen heute rufen: Weh uns, wir haben gesiegt! Ihnen ist das schlimmste geschehen, was den Propheten eines verkannten Genies geschehen kann: man hat im letzten Winter durch eine ganze Anzahl deutscher Aufführungen ihren großen Unbekannten ins hellste Licht der Öffentlichkeit gesetzt. Und da wurden etwas unsicher schwankende dramatische Gebilde von vagem Stimmungsumriß sichtbar, da leuchtete wohl zuweilen etwas auf von der Not triebhafter Menschlichkeit und dem Glück frommer Träumerei, die Gerhart Hauptmanns Werken ihre eigentliche Kraft geben. Aber an geistiger Organisation steht Carl weit hinter seinem Bruder zurück, oder zum mindestens fehlt ihm die blind wandelnde Sicherheit des Gefühls, die dem großen Künstler als Ersatz für klare geistige Richtlinien zustatten kommt. Carl Hauptmann ist durchaus nicht sicher, seine Poesie hat Lücken, und es gibt zuweilen recht fatale literarische Ausfüllungen, wo statt der fühlenden Natur eine gebildete Sentimentalität spricht. Man kann aus der sich hastig drängenden Fülle von Carl Hauptmanns Produktion nur einzelne Beispiele greifen: Da ist ‚Die lange Jule', ein Bauernstück im Stil etwa von Gerhart Hauptmanns ‚Rose Bernd'. Aber weder was die Reinheit des Grundrisses, noch was die Echtheit der verwendeten einzelnen Bausteine angeht, kann von einer Ebenbürtigkeit die Rede sein. — Die lange

Jule ist nicht eine Gehetzte sondern die Hetzende, ist der Jäger, nicht das Wild wie die Rose; sie ist von jener bekannten Bauernleidenschaft zum Besitz ergriffen, zum Boden; vor allem will sie das Vatergut, das ihr der gleichtrotzige Alte noch auf dem Sterbebette zugunsten seiner zweiten Frau vorenthalten hat, an sich bringen, unbedingt und mit allen Mitteln. Vielleicht war die Möglichkeit, diesem Kampf ein geistiges Gesicht zu geben, der Jule heroischen Stil und heroischen Untergang zu leihen, aber das hat Carl Hauptmann kaum gewollt. So blieb die Möglichkeit, ihren scheinbaren Willen doch als etwas ganz Unfreies darzustellen, als das dumpfe Produkt der Welt, in der sie lebt, den Jäger doch als Wild erscheinen zu lassen. Das hat Carl Hauptmann wahrscheinlich gewollt, aber kaum gekonnt. Von der wilden Gewalt der Erde, die ihre Kinder zu verbrecherischer Besitzgier stachelt, wie sie etwa in Zolas ‚La terre' uns so unheimlich nahekommt, wird nichts verspürt. Und da weder der Geist, noch die Natur irgendwelche Größe zeigen, bleibt es ein ziemlich uninteressanter Fall von Besessenheit, der denn auch ein recht willkürliches, moralisches Ende dadurch findet, daß ein andrer Besessener, ein mystisch-idiotischer Invalide, das so gewaltsam errungene Vatergut in Brand steckt, worauf sich die lange Jule aufhängt. Wie der Schluß, so haben die einzelnen Willensaufschwünge der Hauptperson oft etwas willkürlich Gewaltsames; mehr Leben ist in den gut Hauptmannschen Physiognomien ihrer Umgebung, in Jules Gatten, dem guten alten, frommen Stief, seinem verbittert buckligen Sohn und jenem Invaliden, dem sinnig-verrückten Vater Jonathan. Indessen ganz echt wirkt auch das dichterische Material dieser Dorfwelt nie. Zwischen lebendigen und

gefühlten Worten gibt es immer wieder literarische Füllsel, Bewußtheiten des Dichters, wo der Begriff für die Sache gesetzt wird. Wenn die dämonische Jule sagt: „Da ist eine Kraft in mir ausgebrochen, deren ich mich nicht erwehren kann" oder wenn der tückische Schuster und Grundstücksmakler Dreiblatt sagt: „Verletze mich nicht bis aufs Blut" oder wenn es von allen beiden heißt: „Wir sind an unsern Wahnsinn angeschmiedet", und wenn ein unschuldiges kleines Mädchen aus der Stube geschickt wird und dazu bemerkt: „Ich sehe auch durch die Wände . . . ein Junges hat auch Augen . . . und eine Stimme innerlich, die für sich redet" — so hört die Gestaltung auf, der bloße Begriff meldet sich und tut gefühlvoll — und der Dilettantismus beginnt.

Nicht viel anders ist der letzte Eindruck, den man von dem sehr liebenswürdigen Märchenspiel ‚Die armseligen Besenbinder' zurückbehält. Die Motive dieses Stücks sind uns aus Bruder Gerharts Traum- und Märchenspielen bekannt, aber ihre Verflechtung ist schematischer und zugleich verschwommener als sie bei diesem Dichter sich je finden wird. Die Besenbinderleute sind wirklich die Armseligsten der Armen, und wenn sie sonst nichts zu essen haben, stehlen sie auch. Dabei aber lebt in ihnen, wie im Hannele, die unzerstörbare Seele, die sich im Traum freimachen kann. Der zweite Akt ist ein richtiger Traum des alten Ruschke, der allzu schematisch das Thema setzt: Zwei Söhne hat er gehabt. Der eine ist davongezogen, um das Glück zu suchen, der andere ist ein ziemlich gemeiner Dieb. Auf diesen beiden steht seine Existenz. „Mit einem Fuß stecken wir immer noch wieder in der Sünde und Schande. Aber mit dem andern stecken wir in der Erwartung, dem Glauben und der

Hoffnung." Der Alte träumt sich nun vor die Himmelstür und weigert sich, trotz freundlichster Einladung, energisch einzutreten, ehe sein Sohn Johannes zurück ist. Dieser Traum ist aber nur verdeutlichende Einlage und deshalb ganz undramatisch. (Hanneles Traum ist Kampf und Sieg und Tod der handelnden Seele!) Und da im dritten Akt die wache Handlung höchst traumhaft wunderbar weitergeht: der ausgezogene Sohn kehrt unerkannt als ein glänzender und zaubermächtiger Reisender zurück, während der vierte Akt eine ziemlich naturalistisch-launige Gerichtsszene bringt, und im letzten Akt der heimgekehrte Sohn mit seinem Töchterchen und dem alten Ruschke bei Geigenklängen in den Tod tanzt, so tritt stilistisch wie geistig eine nicht unerhebliche Verwirrung ein. Wir wissen (im schärften Gegensatz zu Gerhart Hauptmanns ‚Hannele') nie recht, auf welchen Grad von Wirklichkeit wir unser Gefühl einstellen sollen, und wir finden, daß dieser Schluß nur eine sentimentale Balladenschönheit, aber durchaus keinen dramatischen Sinn hat. Von einer gütigen Seele, und auch von einer leise formenden Dichterhand zeugen manche stille Züge in diesem Spiel, aber der letzte Eindruck ist doch wieder (hochstehender) Dilettantismus.

Und ähnlich stehen alle bisher bekannten dramatischen Produkte Carl Hauptmanns in diesem Zwischenreich halben Dichtertums — auf verschiedenen Stufen freilich: Sehr tief ‚Die Austreibung' — wo völlige Themagleichheit den Vergleich mit ‚Fuhrmann Henschel' unausweichlich macht, und dieser Vergleich das sentimental verdickte, im Bemühen um phantastische Steigerung elend verkrampfte Produkt Carls völlig erschlägt. Ziemlich hoch ‚Ephraims Tochter' — eine Dorfgeschichte,

deren dramatischer Vortrag zwar auch zu breit, abschweifend, spannungsschwach ist (nicht von der wilden Zielkraft des geborenen Dramatikers erfüllt!) — aber deren einzelne Züge von großer dichterischer Reinheit sind: das zigeunerische Element, das hier von einer erdtreuen Bauernfamilie aufgesogen und nach gefährlichen Krisen wieder ausgestoßen wird, bringt die phantastischen Neigungen, die sonst bei Carl Hauptmann leicht ins Sentimentale abirren, hier zu einer sachlichen Einordnung.

Alles in allem: Carl Hauptmann ist gewiß in nicht alltäglichem Sinne reich an dichterischen Kräften, auch von den Spannungen, aus denen Drama wächst, spürt er zuweilen etwas; aber selten reift bei ihm Erlebtes ganz zu überzeugender Form aus; ein hastiger literarisch gekrampfter Wille fährt dazwischen, entfaltet unreife Knospen — läßt Realistisches papiern-sentimental, Phantastisches willkürlich und konstruiert erscheinen. Die letzte Kraft des Zuendehörens — die vielleicht eine Geduld, eine Demut, eine Frömmigkeit ist! — fehlt, um aus diesem reichbegabten Dilettanten einen ganzen Dichter zu machen.

*

Was aber wie dem kleinen auch noch dem großen Hauptmann und allen, die heute der Öffentlichkeit sichtbar sind, in entscheidendem Maße fehlt, um ein Drama von kulturbildenden, geisterweckenden Dimensionen zu schaffen: das ist die Sicherheit eines stolz bescheidenen Selbstgefühls und aktiv frommen Weltgefühls, aus deren Grundzusammenklang sich dramatische Melodie spinnen muß. Und so wenig wie hier zum wuchernden Fleisch der Geist, so ist zum kalten Geist unsrer ‚Neu-

klassiker' bisher das Fleisch gekommen — zum stolz bewußten Besitz des richtigen Grundrisses die Kraft des Aufbauens. Wohl gibt es hier Hoffnungen: daß die männlich zarte Lyrik eines Schmidtbonn einmal an einem großen Stoff zum Drama erstarken möge; daß Walter Harlan mit den sorglich gezogenen Fäden seines humoristischen Sehens den großen Canevas seines Glaubens einmal zu völlig buntem Bilde wandle; daß die Wundersalbe von Moritz Heimanns Geist einmal stark genug in die Poren seiner Gestalten eingerieben werde, um sich wirklich dem Blute zu vermischen und nicht mehr als luftsperrende Schicht obenauf zu liegen; daß aus gärenden Talenten wie Kyser, Unruh, Essig noch wirkliche Werke wachsen. Das alles ist möglich — nur wollen wir nicht prophezeien, so wenig, wie wir im Anfang dieser Dramaturgie prophezeit haben. Damals habe ich auf die Verheißungen von Erstlingswerken gewiesen — ich habe nicht gesagt, daß ihre Schöpfer die Verheißungen erfüllen werden. Und so haben nicht die Werke von Hofmannsthal, Wedekind oder Eulenberg, von denen wir manche noch heute als schönen, wertvollen Besitz empfinden, enttäuscht, sondern ihre Schöpfer. Wenn wir hier nun weiter umschauen wollen nach neuen Werken und neuen Männern, so wissen wir, und nicht erst durch die Erfahrung dieses knappen Jahrzehnts belehrt, daß Kritik keine Kunst schaffen kann. Aber sie kann sie erwarten, sie kann ihr Lust und Mut machen, sie kann ihren Sieg erleichtern und vergrößern. Und darum muß sie die Augen offen haben. Gemacht wird auch die Geschichte der Kunst nur von den Schaffenden, den „Männern". Und wenn man sagt, daß es die Zeit und ihre materielle Entwicklung sei, die die Männer mache, so ist damit

nichts widerlegt. Denn dies ist grade aller dramatischen Erkenntnis letzte Frucht: wie ganz wunderbarerweise in der scheinbar lückenlosen materiellen Entwicklung doch immer auf den Willen des Menschen gezählt wird, und wie deshalb dieses Willens mystische Pflicht ist, immer jene freiste Entfaltung anzustreben, die ihm doch nie gegönnt wird. Der stolze und der fromme Wille — er gestaltet das Leben, und er ist noch einmal die Kraft, die dieses Leben zur Kunst gestaltet. Auch der wartende Dramaturg hat keine andre als die Losung des amerikanischen Weltwarts Walt Withman: „Bringt große Männer hervor — der Rest wird sich finden!"

2. TRAGÖDIENAUFRISS.

Freilich nicht nur Männer von künstlerischem Rang, nicht nur Dichter — Dramatiker von Geblüt sind es, die wir brauchen. — Wieder sind zwei Epiker von bedeutendem Ruf um das Drama bemüht — und beweisen wieder, wie wenig zufällig, wie sehr Funktion einer inneren Anlage das Erfassen bestimmter poetischer Formen ist. Ein weiterer Reiz dieses ästhetischen Schauspiels steckt darin, daß hier wiederum (wie im Falle Hauptmann) zwei Brüder in Vergleich stehen: Heinrich Mann und Thomas Mann. Nirgends aber, so scheint mir, kann man Individualität schärfer erfassen, als da, wo sie nach Abzug alles gleichmäßig Vererbten als unterscheidender Rest zwischen Geschwistern stehen bleibt. Jene wesentlichsten Unterschiede, die bei sehr bedeutenden Verwandtschaftszeichen die Persönlichkeiten von Heinrich und Thomas Mann trennen, bewähren sich auch sehr kennzeichnend in der Art, wie beide, getreue Epiker (sehr verschiedener Tönung) sich um das Drama mühen: Thomas bringt allzu sorgsam und zögernd die Mittel seiner bisherigen Kunstübung an die neue Aufgabe heran — Heinrich gibt sich allzu geduldlos hastig den (scheinbar!) bewährtesten Techniken der neuen Sphäre gefangen!

Thomas Manns ‚Fiorenza', früher entstanden, kam in diesem Jahre durch eine Berliner Aufführung zuerst vor die breitere Öffentlichkeit. Diese Dichtung hat so viele, so deutliche, so ganz an der Oberfläche liegende Schwächen, daß es von einer gewissen geistigen Bescheidenheit zeigt, daß die große Überzahl der Berliner Kritiker nichts anderes zu tun fand, als mit überlegener

und höhnischer Miene diese (auch von der Aufführung leider gar nicht verdeckten) Schwächen „aufzudecken“. Aber ebensoviele intellektuelle Bescheidenheit wie das Einheimsen so billiger Triumphe beweist, soviel gefühlsmäßige Unbescheidenheit beweist es, nichts als die Lust an einer theatralischen Blamage gegenüber einem Dichter zu empfinden, der als einer der künstlerisch reinsten und ernstesten Geister seit langem unter uns lebt, und der unserer Generation das bestimmt kulturell aufschlußreichste und wahrscheinlich künstlerisch lebensfähigste epische Gedicht geschenkt hat. Welch ein Schauspiel roher Undankbarkeit und ästhetischer Unvernunft, den Dichter der ‚Buddenbrooks‘ plötzlich behandelt zu sehen wie einen ehrgeizigen und sehr ungeschickten Literaten, der seinem krähenhaften Nichts dadurch ein Ansehen geben möchte, daß er es mit den ausgerauften Pfauenfedern einer geschichtlich berühmten alten Kultur besteckt! Die Lehre, daß nur die Kritik der Liebe fruchtbar sei, ist mir zweifelhaft — denn wer die Lüge nicht hassen kann, besitzt keine echte Leidenschaft für die Wahrheit, und wer das angemaßte Dichtertum Sudermanns noch mit „Respekt“ zu behandeln vermag, dem ist die Kunst Hauptmanns nie eine Lebenssache gewesen. Aber in d e r Form müßte das Wort gelten, daß dem einmal erkannten D i c h t e r gegenüber Vertrauen und Liebe nicht nur die fruchtbarste, sondern auch die einzig berechtigte Form der Kritik ist. Was ist das für eine Literatenvorstellung: Ein Künstler könne seine seelische Not, sein schaffendes Glück zeitweilig an den Nagel hängen und ein kokettes Nichts für den Markt zusammenkleben. Auch die mißlungenen Werke eines Dichters sind nur zu begreifen und zu deuten, wenn man den

Punkt der seelischen Notwendigkeit, den schöpferischen Einsatzpunkt, sucht und sich von hier aus zu erkennen müht, wie die Linien der Kraft verliefen und an welchen Widerständen sie gebrochen sind.

Für Thomas Mann ist der Dichter nicht, wie der häufigere Sprachgebrauch es will, schlechthin ein Künstler; er ist als der Künstler des geistigsten Materials, des Wortes, in drangvoller Mitte zwischen der Welt froher sinnlicher Hingabe und dem grimmigen Ernst geistig richtender Gestaltung. Diese Unterscheidung mag theoretisch angreifbar sein, weil ja auch in jedem Künstler es schließlich geistig ringende Kräfte sind, die die Form angeben — wie wenig ist der heroische Lebenskampf eines Rembrandt von der Vorstellung eines „reinen Sinnenmenschen" aus zu begreifen! Der Geist kann auch ohne Worte und Begriffe wirken. Aber jedenfalls ist die Thomas Mann'sche Scheidung ein brauchbarer Ausdruck für den inneren Kampf, die Bewegung zwischen zwei Polen, in der jedes Dichterleben verläuft. Und da unsere Zeit erschüttert ist von dem Kampf geistiger, ethischer, formgebender Instinkte, die sich durch die große, rauschvoll ästhetische Dämmerung des bloßen „Verstehens" wieder ans Licht drängen, so ist diese seine persönlichste Erfahrung, deren mannigfaltige Variationen seine ganze Schöpfung erfüllen, zugleich eine Sache von allgemein menschlicher Bedeutung. — Das Symbol solch Ringens in historisch vorgeformten Konflikten zu suchen, wird nur der flache Naturalist, dessen Spielgeist den rein sinnbildlichen Wert aller Kunst nie begriffen hat, einem Dichter als Schwäche anrechnen wollen. Solch Symbol fand Thomas Mann in der Begegnung des Lorenzo de Medici, des heidnischen Renaissancefürsten, des großen

Freundes der Künste, des Herrn aller sinnlichen Schönheit, mit dem Bußprediger Savanarola, der kein „Reformator" wie Luther, sondern ein reiner Reaktionär, ein leidenschaftlich großer Erneuerer der altchristlichen, rein geistigen, weltfeindlichen Idee war. In dieser Begegnung fand Thomas Mann einen sehr deutlichen, vielleicht allzu deutlichen Ausdruck seines zentralen Erlebnisses.

Die Stärke der gegebenen Spannung verführte ihn zu dem Glauben, daß er hier die dramatische Form wählen könne. Ihre Deutlichkeit verführte ihn zu dem Glauben, daß der Konflikt konkret, unabsichtlich, künstlerisch nur aus einem ganz lebendigen Bilde des kulturellen historischen Milieus aufwachsen könne. Das Gleichzeitige dieser beiden Annahmen brachte seinem Werk die künstlerische Gefahr. Denn es ist nur des *Epikers Recht, den Menschen aus seiner Welt herauswachsen* zu lassen. Der *Dramatiker*, der seine Gestalten der sichtbaren Körperlichkeit des Schauspielers vermählen soll, muß *die ganze Welt nur aus den Gestalten* herauswachsen lassen. *Es ist das ganze Geheimnis der dramatischen Form, daß alles Vorher und Nebenher im Vorwärtsgehen der Gestalten enthüllt werden muß!* Und der Gedanke, einen Konflikt zwei Akte lang nur im Spiegelbilde der Umgebung stärker und stärker aufleuchten zu lassen, bis er endlich im Schlußakt in den beiden Konfliktträgern leibhaftig vor uns hintritt, ist zwar ein durchaus künstlerischer, aber ein eminent undramatischer. Denn auf der Bühne lebt und wirkt nur die körperlich wandelnde Gestalt, und der Konflikt, der vor uns diskutiert, illustriert, aber nicht ausgekämpft wird, führt zum

philisophischen, nicht zum dramatischen Dialog. Weniger zu Gobineau und seinen kultur-historischen Renaissancebildern, von denen man gesprochen hat, als zu Plato scheinen mir diese Dialoge abzuirren. Die künstlerisch unglückliche Erfindung eines rein allegorischen Wesens, der großen Courtisane „Fiore", die noch einmal Florenz und in Florenz den Ruhm und die Herrlichkeit der Welt verkörpert, und die in ihrer ganzen entbehrlichen Bedeutsamkeit nie unserem Gefühl ein wirkliches Lebewesen wird, diese vom Dichter selbst kaum halbgeglaubte Gestalt verstärkt die bedenkliche Wendung des Werkes vom Fühlbaren zum Begreiflichen, von der Kunst zur Theorie. All dies wächst aber, wie mir scheint, nur daraus, daß ein epischer Künstler bei seinem ersten Versuch das dramatische Handwerkszeug noch nicht beherrscht, und aus keinem andern Grunde kommt das Überdeutliche, das Allzubewußte, das Selbstcharakteristische, das der sonst so diskrete Thomas Mann mancher Gestalt in den Mund legt. Selten begreift der Epiker, daß all das Leben außerhalb des Dialogs, das ihm seine Kunstform gestattet, im Dramatischen nie durch den Inhalt, sondern höchstens durch die Art der Rede ersetzt werden kann. Giovanni muß so sprechen, daß man fühlt, er weiß niemals, wann er spottet und wann er ernsthaft redet; aber er darf diese Selbsterkenntnis nicht zum besten geben. Und aus Savanarolas Worten muß ein persönlicher Machtwillen deutlich genug klingen, aber dieser Diener des reinen Geistes durfte um seinen Egoismus nicht einmal wissen, ohne sich im Kern zu zerstören; daß er von seinem Machttrieb spricht, nimmt der Gestalt psychologisch die Unschuld, die Sicherheit, ästhetisch die Suggestivkraft, die Glaubwürdigkeit.

Bei all diesen Übelständen bleibt doch unverkennbar das Werk eines Dichters, dem es im Innersten Ernst ist um eine sehr wichtige Sache, und auch eines Bildners, der vielerlei vermag. Mit welcher launischen Grazie ist nicht der kleine raffinierte Epikuräer, der liebenswürdige, skeptische siebzehnjährige Kardinal Giovanni Medici (hernach als Leo X. Herr der ganz heidnischen Christenheit) gezeichnet; mit welch bittrem Humor ist nicht das plebejisch-kindische „Künstlervölkchen" gesehen! Und wie stark wird nicht der Ton jenes Ruhmverlangens, das der unzertrennbare Begleiter jedes geistigen Machtwillens scheint, wenn Lorenzo seine Liebe zu Fiore mit solchen Worten ausströmen läßt: „Und eine, eine sah ich unter allen, Lorbeer im Haar und Lilien in der Hand. Und die Buffonen sangen mir in frechen Versen, du seiest Fiorenza, du — die Süße, Eine, der Ruhm, der Glanz, die Liebe und die Macht, das Ziel der Sehnsucht, du, die Blüte dieser Welt, und werdest mein sein . . . Ich sah dich an und eine Pein ergriff mein Herz, ein Weh, ein Trotz und eine tiefe Drangsal — wie nenn ich es? — nach dir! nach dir! dich haben, Weltenblume, schillernde Verführung, und an dir sterben!" Zu wirklich dichterischer Größe und an die Schwelle echt dramatischer Kunst führt dann aber die Begegnungsszene zwischen dem sterbenden Lorenzo und dem totbereiten Savanarola. In diesem Dialog nämlich wächst aus dem Widerstreit dieser großen Gegner etwas Neues heraus, etwas tief Gemeinsames, über aller Gegnerschaft: die G r ö ß e. Der Gewaltige der Sinnenwelt und der Mächtige des reinen Geistes, sie erkennen plötzlich, daß sie, die der Dämon aus Schwäche zur Macht berief, ein Tiefgemeinsames gegenüber den Alltäglichen, den Antrieblosen, den Folgsamen, den

Bequemen, besitzen. „Ruhe kennen die Vielen, die ohne Sendung sind, ihnen ist leicht.“ Und in der Weihe ihrer heiligen Ruhelosigkeit finden sich diese feindlichen Brüder. Wie sie sich im kaum bewußten Rausch des Verstehens schließlich die Worte vom Munde reißen und einen furchtbar prächtigen Zwiegesang vom Glück und von der Qual des Erwählten anstimmen, das ist von erschütternder Macht. Ich kenne nur eine ähnlich große Szene der modernen Literatur, die in völlig anderer Tonart die gleiche Melodie spielt; das ist in Bernard Shaws ‚Major Barbara‘ die Szene, da der mächtige Kanonenkönig, Barbaras Vater, und der Euripidesübersetzer und Dichter, der Liebhaber der Heilsarmee-Majorin, sich feindlich begegnen — und plötzlich eine tiefe Gemeinsamkeit erkennen müssen: Nur ein ‚Narr‘ kann Kanonen machen, kein „geistig normaler“ Mann kann Euripides übersetzen, keine „geistig normale“ Frau kann Seelen retten und verwandeln. „Was haben wir drei mit dem niedrigen Volk von Sklaven und Götzendienern zu schaffen!?“ Es ist der gleiche Triumph der schöpferischen Lebenskraft über all ihre äußeren Formen, der hier entzückt und der in Thomas Manns ‚Fiorenza‘ erschüttert.

Heinrich Manns ‚Große Liebe‘ ist ein Gesellschaftsflirt, der pathetisch genommen werden soll. Wenn man allen Respekt aufbietet, den man dem Dichter des ‚Professor Unrath‘, der ‚Stürmischen Morgen‘ und einiger anderer Meisterstücke neuer deutscher Prosa schuldet, so kann man allenfalls die Absicht vermuten, hier gerade aus dem Alltäglichsten und scheinbar Flachsten die Tragik der menschlichen Unzulänglichkeit aufleuchten zu lassen. Aber auch wenn man dem Autor

so ernste Absicht zubilligt, kann man nichts weiter sagen, als daß die Ausführung vollkommen mißlungen ist, und daß das Stück, das schließlich zustande kam, ein ganz ungewöhnlich langweiliges und banales Theaterstück ist, das kaum irgendwo die Abstammung von einem wirklichen Dichter verrät. Gewiß, es ist Absicht und Prinzip bei Heinrich Mann, seine Szenen im Stile des französischen Theaters zu führen. Er überschätzt dies Institut sehr. Er macht sich nicht klar, wieviel äußerlicher und geringer selbst die besten dieser klar geschliffenen, geistreich pointierten Diskussionsszenen sind als die germanische Dramatik, deren schwer wühlendes Leben nicht vom Kopf, sondern vom Herzen geschaffen ist. Aber obendrein beherrscht er nicht einmal das Handwerk der Franzosen, hat weder die Grazie noch den szenischen Elan eines Porto-Riche oder Donnay, und so gerät ihm etwas, das (es ist nicht angenehm, einem Künstler, wie Heinrich Mann, dergleichen sagen zu müssen) vielmehr als an irgendeinen Franzosen an unsern guten deutschen Sudermann erinnert. Nicht gerade in der völlig unaufregenden Szenenführung, aber in dem unsäglich platten und affektiert eleganten Dialog. Die bekannte mondaine Dame mit der unbefriedigten Seelensehnsucht und dem uninteressanten gutmütigen Gatten liebt also, bedrängt von anderen Galans und dem bekannten brutalen Finanzier, der das Schicksal ihres Mannes in der Hand hält, den bekannten genialen Komponisten. Wenn es den Inhalt des Stückes ausmachen soll, daß der Glanz dieser großen Liebe in dem feig lüsternen Getriebe der großen Welt hinschwindet, so müßten wir doch erst einmal in die Lage versetzt sein, die Größe dieser Liebe, das heißt mit anderen Worten

die tiefere Menschlichkeit der beiden Hauptpersonen zu fühlen. Wie soll ich aber dazu kommen, Menschen ernst zu nehmen, die sich mit solchen Worten unterhalten: „Soll ich denn seine Existenz zerstören?“ (Sagt sie in bezug auf ihren Gatten), worauf er, der Liebhaber, „erschüttert“ antwortet: „Süße Frau voll Hochherzigkeit und Liebe!“ — „Auch ich habe die Reden der anderen nur wie aus der Ferne gehört.“ — „Ach wie drängt sich das Leben in die paar Stunden zusammen, wo ich Dich usw.“ (So versichern die beiden sich ihrer Gefühle). — „Wie stark sind Sie!“ (Sagt sie und er versichert): „Ich habe Ihnen gegenüber die Keuschheit eines Knaben.“ — Wie soll man Menschen, die sich mit so unkeuschen, schalen Romanphrasen äußern, ernst nehmen? Es bleibt nur die Wahl, ihren Schöpfer für unfähig (nämlich des dramatischen Charakterisierens unfähig) oder seine Figuren für beabsichtigte Salonlügner zu halten. In jedem Fall bleibt uns aber ihr Leben und Sterben höchst gleichgültig. — Heinrich Mann irrt aber überhaupt, wenn er glaubt, uns seelisch irgendwie wichtige Dinge durch die Vorführung solcher Luxusexistenzen, die um sich selbst kreisen, vermitteln zu können. Vornehmheit und Eleganz sind für den Künstler nur Stoff, wenn sie sinnbildlich für innere Werte sind; der äußerliche Reichtum unserer Kapitalisten aber kann das wirkliche Lebensgefühl höchstens berühren, wenn das Zerspringen seiner verlogenen Form, das Durchströmen wahrhafter Naturkräfte durch seinen leeren Schein dargestellt werden soll. Diese Heldin dokumentiert ihr Muttergefühl, indem sie ihr Töchterchen zu damenhafter Tournüre ermahnt! Spielregeln jenseits der Natur! — Was diese Unfruchtbaren und Müßigen mit sich selbst spielen, das ist

höchstens Stoff für den Satiriker, der ihre Sorgen um die höchst unsittlichen Schicksalsregeln ihres Gesellschaftsspiels so anfassen soll, wie Shakespeares übermütiger Droll, der mit dem Blümlein „Lieb in Müßiggang" die Geister verwirrt und Eselsköpfe aufsetzt. Eine seltsame Verkettung stilistischer Irrtümer mußte geschehen, daß uns ein Dichter von dem schönen lebhaften, oft und offen bekannten Sozialgefühl Heinrich Manns, einer der als Epiker in der Satire wider diese Bourgeoisie übergrelle Farben anwandte, das solch Dichter die Erneuerung des alten theatralischen Gesellschaftsstückes, das jämmerlich gleichgültige Spiel der pflichtlosen Luxusexistenzen mit dem, was ihre Spielregel erlaubt oder unerlaubt nennt, uns als „Drama", als Inbegriff menschlicher Kämpfe zumuten will. Vielleicht wenn ein sehr eleganter Pariser dieses Stück ins Französische übersetzt, kann es einen Erfolg haben; wir brauchen es nicht.

*

Während diese bedeutenden epischen Dichter den Weg zum Drama noch nicht gefunden haben, sehen wir einen seit geraumer Zeit bekannten Dramatiker fortschrittslos im Kreise umherirren. Ein neues Werk von Hans Kyser wirkt soviel unreifer als seine früheren, daß man es gern für eine nachträglich edierte Erstlingsarbeit halten möchte; aber leider ist es wohl nicht so. Vielmehr liegt ein unsicher-absichtsvolles literarisches Experimentieren (statt eines künstlerisch sicher Wachsenlassens) vor. Mit ,Titus und der Jüdin' schien Kyser auf dem Wege einen pathetisch heroischen Stil von neuer nervöser Bewegtheit zu meistern; mit der ,Erziehung zur Liebe', macht er einen Vorstoß in die intimen Psycho-

logien moderner Milieustimmungen und gerät ins Unselbständige und (schlimmer!) ins Papierne! Wedekindische Stimmungen der ersten und Schnitzlersche der letzten Liebe wogen in diesem Stück vom Primaner, der die Frau seines verehrten Lehrers liebt und erobert, durcheinander und arten gleichzeitig ins Brutale und Sentimentale aus: die Summe beider Qualitäten ist das Romanhaft-Kitschige. Unerträglich papierne Redeblüten, unkeusche Selbstausdeutungen nehmen den Figuren oftmals Glaubwürdigkeit, Leben, Sympathie. Dazwischen lassen ein paar Anschläge echter Leidenschaft wohl wieder aufhorchen. Aber das Ganze wirkt (wohlwollend angesehen!) viel ‚anfängerhafter, als Kysers frühere Produkte.

Inzwischen tut ein andres junges Talent einen starken Schritt auf das Ziel des Dramas zu. Angelangt ist er noch nicht, aber die Art seines Ausschreitens erweckt Zuversicht!

‚Louis Ferdinand, Prinz von Preußen' (als Buch bei Erich Reiß erschienen) verdient von allen noch ungespielten dramatischen Neuheiten des Jahres 1913 die höchste Beachtung. Gespielt freilich dürfte es in Preußen überhaupt kaum werden — sintemalen der hohenzollernsche Landesvater Friedrich Wilhelm der Dritte mit großer historischer Wahrheit dargestellt ist, in all seiner jammervoll kurzsichtigen Schwäche; übrigens nicht etwa karikiert, sondern mit fast ergreifender dichterischer Einfühlung. Hier ist eine Aufgabe für freie Bühnen! Denn dies ist nun das Wesentliche: hier haben wir es mit einer Talentprobe allerersten Ranges zu tun.

Der Dichter ist F r i t z v o n U n r u h, dessen ‚Offiziere' vor zwei Jahren bei Reinhardt gespielt wurden.

Dieser junge Junker, noch unlängst Adjutant eines kaiserlichen Prinzen, bewährte schon mit seinem Erstling ein erstaunliches Talent. In Sätzen, deren phrasenlose Prägnanz altpreußische Schnoddrigkeit zu dramatischer Energie auszumünzen schien, waren Dialoge hingefegt, aus denen Menschen, Schicksale, Handlungen von großer Bewegtheit wuchsen. Diese starken Szenen waren freilich nicht zu Akten von fortschreitender Gewalt geordnet, weil kein einheitlicher dramatischer Grundwille durchs Ganze ging: der tragische Widersinn des Berufssoldaten im Frieden stand packend am Anfang; am Ende stand unverbunden und unoriginell eine heroische Disziplintragödie von der Art des ‚Prinzen von Homburg'.

Wesensähnlich ist auch Vorzug und Schwäche in diesem neuen Drama. Louis Ferdinand, der Musiker, den Beethoven rühmte, der Freund der Rahel Varnhagen wie der Königin Luise, der Reiter und Soldat, der Frühgefallene von Saalfeld: er ist wohl der einzige der Hohenzollern, um dessen Gestalt die Legende Jünglingsglanz, Siegfriedsruhm webt. (Sonst sind nur Männer und Greise groß in diesem Geschlecht.) Diese glänzende Gestalt eines mit allen feinsten Traditionen belasteten Erben steht nun im Dunkel des Untergangs, das der große Plebejer Bonaparte über die preußische Welt bringt. Das dichterisch Reizvolle, das tragisch Bestimmte des Kontrastes scheint offenbar. Unruh gibt das hell hastende, vielseitig packende, genialische Wesen des Prinzen in einer Reihe wirbelnder Szenen: mit den Bürgern und den Offizieren, mit den Künstlerfreunden und dem König, mit der angebeteten Königin und mit der geliebten Pauline. Aber die dramatische Spitze dreht er erstaunlich wieder dem alten Subordinationsmotiv zu: er erfindet

(wohl unhistorisch) eine Fronde, die in der verzweifelten Situation statt des unfähigen Königs den Prinzen krönen will — der indessen träumte wohl derlei, scheut aber vor der schweren Tat zurück und jagt lieber in den Tod.

Überschätzt hier der Offizier a. D. die allmenschliche Gültigkeit des militärischen Subordinationsgedankens? Der Dichter hat uns bisher nur gezeigt, daß Preußen verloren ist, wenn kein starker Arm zugreift; der Prinz ist dieser Starke — ich vermag seine Unfähigkeit, zuzugreifen, keineswegs ohne weiteres als sittliche Größe zu bewundern. Oder sollte die äußere Situation als aussichtslos oder die innere des Prinzen als unlösbar durch Gegenmächte der Geburt und Erziehung, sollte seine letzte Treue also gar als tragische Schuld erscheinen? Des Dichters pathetisches Motto von der Pflicht widerspricht dem!

Daß hier keine Klarheit herrscht, liegt an dem überknappen, in Anakoluthen lebenden, drei Gedankengänge blitzschnell verschränkenden Sprachstil, dessen magere Beweglichkeit als Schutz vor Phrasen und vor Phlegma unschätzbar ist — dessen Unruhe aber in Augenblicken geistiger Entscheidung schon einem klarer ruhenden Satzbau weichen müßte, um seelische Resonanz zu wecken, um den Geist richtig zu führen. (Kleist löst den splitternden Dialog im rechten Moment stets durch die rollende Periode ab.) Für den Leser ist Unruhs Dialog eine anstrengende Arbeit, für den fähigen Regisseur eine ungemein reizvolle Partitur — ob nicht für den Zuschauer, auch bei bester mimischer Ergänzung, das andeutende Geflatter dieser Sätze beklemmend wird und die Sehnsucht nach starker, sprachlich vollerer Entladung sich meldet, das müßte man erproben.

Das sollte man erproben, denn bei allen Einwänden ist dies die Arbeit eines Talents, dessen Schwächen hier der faszinierende Stoff ganz anders deckt, dessen Stärke hier das Detail ganz anders entfaltet als bei den ‚Offizieren'. Der schwärmerische Bohèmeton der Weinstube, das ironische Staatsratsspiel der Pagen, die erotische Unbeherrschtheit der Pauline Wiesel und die Gewissenskrämpfe des guten, schwachen Königs: das alles ist in dieser Stichwort-Prägnanz hingestrichen, mit einer Intensität, die beinahe an Büchner denken läßt. Ein Tumult von Menschlichkeiten. Und der wahnsinnige Prinz von Oranien, dessen Schatten warnend durch das Stück geistert, die joviale Senilität des unseligen Oberfeldherrn Herzog von Braunschweig, ja, selbst die Intrigantengestalt des Kriegsrats Wiesel, der aus dem geliebten Prinzen seinen König formen will: das alles hat dichterische Haltung, das alles sind Proben, die einen ganz großen Dramatiker erhoffen lassen, und nach diesem genialischen Tragödienaufriß eine Tragödie!

3. KOMÖDIENWURF

Vor ungefähr einem Jahrzehnt, als ich zuerst den Bestand der jungen deutschen Dramatik musterte, schien sich etwas wie eine neuklassische Schule zu gründen. Das waren Männer, die sich vom Naturalistischen wie vom Romantischen in einem sehr tiefen Sinne dadurch emanzipierten, daß sie das Formwesen aller Kunst erkannten und betonten. Während die Geistlosigkeit des beliebig feinnervigen Sensualisten ein Kunstwerk doch immer nur nach den nervenerregenden Stoffwerten abschätzt, die es zuletzt mit jeder Zeitungsnotiz gemeinsam hat, erneuten diese Männer das Gefühl, daß die eigentlich überlegenen und erhebenden Werte einer Dichtung wesentlich in der rhythmischen Erregungskraft der Form wohnen, und daß im besondern ganz bestimmte sittliche, ja, religiöse Erlebnisse mit der eingeborenen Form des Dramas, dem Notwendigen, dem sich selbst setzenden Konflikt gegeben seien. Das sind sehr wahre und wichtige Lehren. Nur vergaßen diese Männer, daß ein Drama zunächst ein Gedicht ist, daß also zuerst die ganz allgemein lebensichernde Wirkung der Sprachkunst formal erfüllt sein muß, ehe diese Gebilde dann wieder in der höhern dramatischen Ordnung organisiert werden können. Daß sie ihre vortrefflich gezeichneten dramatischen Bauten öfter aus Luftziegeln, nämlich aus begrifflich umrissenen Vorstellungen, als aus solidem Gestein, sprachkünstlerisch geformten Gehalt, aufführten: das ist es, was gegen die Praxis dieser Theoretiker einzuwenden war.

Von diesen alten, ehemaligen Neuklassikern gibt es heute eigentlich nur noch einen. Und das ist P a u l

Ernst. Die völlig unbeugsame Überzeugungstreue des Mannes, die weltüberlegene Sicherheit, mit der er seinen Weg geht: das ist in unsrer Zeit schon an sich etwas Bewunderungswürdiges, auch für den, der seinerseits ganz andere Straßen zu ziehen gedenkt. Wäre nicht in der stolzen, ja, scharf herausfordernden Art des Mannes etwas, das alle gerührten Vergleiche verbietet, so müßte man hier geradezu von einer Heiligkeit des Gehirns sprechen, denn die ideologische Besessenheit von Paul Ernst hat in der jüngern deutschen Dichtung vielleicht nur noch in der Gemütsverzücktheit eines Peter Hille ihr Gegenstück. In dem vollkommen weltentrückten Fürsichsein sind sich diese beiden verschiedensten Menschen vollkommen gleich. Darin liegt ihre Größe; allerdings, wie ich es sehe, zugleich die letzte Schwäche, die sie von den kulturell schöpferischen Künstlern trennt, Shakespeare und Dostojewski lebten auch über, aber nicht außerhalb der gemeinen Menschlichkeit. Sie schufen deshalb ihre Tempel aus den rohen Blöcken der Alltäglichkeit, nicht aus den Glaswänden des Bewußtseins. Und darum bleiben ihre Bauten stehen.

Den Weg, den Paul Ernst in grandioser Konsequenz Schritt um Schritt gegangen ist, habe ich hier Jahr um Jahr verfolgt. Wir sahen, wie die immer straffer und härter werdende geistige Organisation aus einem ursprünglich der deutschen Tradition noch nicht sehr fernen Jambendrama mehr und mehr die Bestandteile sinnlicher Illusion herausschleuderte, bis schließlich in ‚Ariadne auf Naxos' das rein geistige Drama, fast im Stil eines Oratoriums, dicht benachbart dem philosophischen Dialog, erreicht war: ein Zwiegesang von Weltanschauungen. In dem Werk dieses Jahres macht nun Paul

Ernst über seine frühern, noch halb romantischen Komödienversuche fortschreitend, die Anwendung seines reinen Prinzips auf das Lustspiel. Und außerordentlich spricht diese neue Arbeit für die ursprüngliche poetische Potenz des Mannes. ‚Der heilige Crispin' ist zwar im strengsten Typenstil, in den schärfsten geistigen Antithesen und unter Vernachlässigung fast jeder szenischen und geschichtspsychologischen Illusion durchgeführt. Aber diese in ihrer starren Einförmigkeit von Menschlichem ausgeschlossenen Typen sind doch an sich von einer außerordentlichen Schlagkraft des Witzes: der bis zur Genialität filzige Lederhändler; sein Buchhalter, dessen Philister-Scharfsinn sich sehr köstlich in Detektivkombinationen eines Sherlock Holmes entlädt; der Gefühle posierende, aber Posen fühlende alte Mime; der bigott betrügerische Maurer und Ernstens Lieblingstierchen, der völlig entseelte juristische Paragraphenmensch — das alles sind nur Witzblattfiguren, die zu Unrecht einen Eigennamen tragen, aber sie sind stark und scharf und durchaus lustig umrissen. Vor allen Dingen steht mitten in diesem Tierreich die Menschlichkeit des jungen Crispin: ein edler Römer von Geburt, beschließ er, aus christlicher Demut, ins Volk zu tauchen und bei einem wahrhaft frommen Schuster in die Lehre zu gehen. Weil er für die armen Leute Schuhe machen will, so stiehlt er das Leder — und das ist der Komödienkonflikt. Wie nun des Kaisers Tochter und das schöne Kind des Lederhändlers und die junge Schauspielerin alle den Crispin heimlich lieben, aber, als der Kaiser beim öffentlichen Gericht an ihre Huld sein Leben bindet, sich doch alle ängstlich zurückziehen, weil sie nicht die Lächerlichkeit dieses grenzenlos und hilflos gütigen

Heiligen zu tragen vermögen: das gibt eine entzückende Szene von melancholischer Heiterkeit. (Und nebenbei zeigt sie uns, welcher Vertiefung ein hundertmal von Wedekind behandeltes Motiv noch fähig ist, wenn es aus der Atmosphäre einer Animalität einmal in geistige Luft gebracht wird.) Da der heilige Crispin in seiner Demut nicht Mitregent des Kaisers Diokletian werden will, der in der Einfalt des jungen Christen die richtige Ergänzung seiner Überklugheit sieht, und da, wie gesagt, auch von den Weiblein niemand für ihn einstehen will, so wird er wohl wegen Lederdiebstahls gehängt werden. Aber Ernsts wirklichkeitsüberlegener Stil findet doch noch einen Komödienschluß. Der letzte Akt ist eine Art Epilog, worin Engel und Teufel mit Crispin um sein Recht und Unrecht disputieren. Die diabolische Klugheit macht ihm klar, daß seine Demut eigentlich unverschämte Weltverachtung gewesen ist, auch Feigheit, die sich das segensreiche und schwere Amt eines Kaisers nicht zu übernehmen traut. Aber der Engel hilft ihm. „Natürlich, jeder Mensch ist nur ein Mensch", und keine Demut und Selbstentsagung kommt aus dem Kreislauf der Eitelkeiten heraus. Wer auf den Stolz verzichtet, ist eben stolz auf den Verzicht. Deshalb eben ist nichts wahrhaft gut als ein guter Wille! Und weil Crispin den gehabt hat, so verleiht ihm der Engel schon vor dem Tode einen schönen blechernen Heiligenschein, und der macht nun den guten Crispin so stolz, daß er ihn gar zu gern noch vor seinem unrühmlichen Ende der vergeblich geliebten Kaisertochter zeigen würde!

Das ist mit wirklich großen Dingen ein wirklich lustiges Spiel. So lustig, daß gar nicht einzusehen ist, warum nicht unsre normalsten Stadttheater es spielen sollten.

So erreicht der menschliche Reichtum dieses Abseitigen noch einmal eine durchaus zugängliche praktische Bühnenwirkung, wie sie den biegsamern, dem Willen zur Wirkung nähern Talenten kaum beschert wird. Und merkwürdig: diese in ihren romanischen Typenaufrissen so ganz intellektuelle, so ganz aufs kritischsatirische gestellte Komödie öffnet durch die Weite und Tiefsicht des Intellekts, der sie erzeugte eine Tür, zu jener gütigen Komödie des Humors, die aus dem reinen Gefühl stammt. Extreme berühren sich.

*

Denn satirische und humoristische Anschauung sind extrem verschieden und eine humoristische Komödie ist eigentlich das Gegenteil von einer Satire. Denn eine Satire schreiben, heißt: die anmaßende Größe in ihrer wirklichen Kleinheit zeigen; aber eine Komödie schreiben, heißt: mit Lächeln aufzeigen, in wie kleinen Dingen sich noch das Größte offenbart. Witz und Humor — es ist beinah der Unterschied von Haß und Liebe. Die satirischen Lustspiele kommen aus dem großen Zorn, die humoristischen Komödien aus der großen Freude. Und übrigens: je größer eines Mannes Weltgefühl ist, um so stolzere Objekte darf er für seine Komödie greifen. Wenn mich mein Flugzeug hoch genug trägt, sieht ganz Berlin nicht viel anders aus als ein krabbelnder Ameisenhaufen; und wer wahrhaft an Gottes Herzen liegt, dürfte auch über Caesars Weltherrschaft und Ermordung eine Komödie schreiben, während ein Satirspiel über diesen Fall doch wohl nur eine Unverschämtheit wäre. Die Satire kommt aus der Vernunft und hat deshalb vernünftige Grenzen; die Heiterkeit ist grenzenlos wie die Seele. Der Deutsche wird die Präzision der französischen Lust-

spielschreiber nie erreichen, weil es ihm immer wieder zur Komödie lockt, ins Grenzenlose. Wer aber nicht mit witzig typischem Umriß Verlachenswertes hinwerfen, sondern uns das Leben in seiner belächelnswerten Kleinheit doch lieben lassen will, dem muß vor allem eine Heiterkeit im Herzen wohnen, die ihn nie verläßt, und die uns auf jeden Schritt seines Weges mit unverwirrbarer Zuversicht rüstet.

Mir scheint, daß es Hermann Essig, dessen rastlos ringende dramatische Arbeit immer wieder Beachtung erzwingt, vor allem an dieser Heiterkeit, an dieser unerschütterlichen Weltsicherheit fehlt, wenn er uns mit Komödien beschenken will. Sein Gelächter bricht plötzlich ab, sein Spiel erscheint plötzlich als hoffnungslos tragische Verknotung; und wenn er dann fortfährt, zu lachen, klingt es uns krampfhaft und schrill, und wir wagen nicht mehr, einzustimmen. Etwas Krampfhaftes, wild Zufahrendes, Besessenes steckt überhaupt in Essigs Art, das der freien Heiterkeit der Komödie besonders fremd ist. Indessen blitzte durch dies aufgepeitschte, wirr quellende Gewölk schon immer ein Strahl wirklichen Genies, eine Fähigkeit, das Lebendige im Kern zu fassen, mag es sich komisch oder tragisch darbieten. Dazu ist sein Geist durchaus nicht, wie Wedekinds im Kern verwandte Anlage, in die Schranken sexueller Monomanie gebannt: er sieht mehr Verflechtungen des Lebendigen als die erotische. Das gilt selbst für die doch am Geschlechterkonflikt erbaute Komödie ‚Frauenmut‘; das gilt noch deutlicher für ein andres Lustspiel, das nahezu ganz ohne sexuelle Motive auskommt: ‚Der Schweinepriester‘ hat ein humoristisches Motiv von wirklicher Größe, wenn auch vielleicht eines, das bei der

dramatischen Untauglichkeit des vierfüßigen Gegenspielers mehr in der Novelle als auf der Bühne zur Entfaltung gekommen wäre. Der Herr Pfarrer nämlich hat sein Herz an ein Schwein gehängt, an die Prachtsau Mischa, die er (das scheint mir eine Abschwächung) zwar auch auf den großen Preis züchtet, vor allem aber mit einer ganz naiven Bauernliebe liebt. Diese Liebe entfremdet ihn seinen geistlichen Pflichten. Der Kampf zwischen himmlischer und irdischer Liebe kann kaum einen Ausdruck finden, der mehr einfach und deshalb mehr grotesk wäre. Wie Essig empfindet, daß in diesem Kampf zwischen Amt und Sau eigentlich alle Probleme des naturüberwindenden Christentums ausgeschöpft werden müßten, das macht seine Genialität aus; daß er uns das aber auf Momente mit bitterm Fanatismus und ganz humorlos fühlen läßt, das zerstört die Komödie. Daß wir gezwungen werden, das arme Vieh, wenn es schließlich geschlachtet mit seinen beiden Hälften kreuzweis an der Wand hängt, wirklich als das Erlösungsopfer der Kreatur an den heiligen Geist zu empfinden: das ist freilich eine Probe von durchaus unalltäglicher Dichterkraft — aber das Lachen vergeht uns dabei. Ob dies dämonisch verbissene Temperament, das sich bei jedem Schritt in jede Situation so verbohrt, daß der dramatische Fortgang langsam und schwankend wird, ob diese besessene Gewalt jemals die geistige Freiheit gewinnen wird, mit der man Komödien schreibt, das ist fraglich. Den durchaus genialen Zug, die dichterische Hellsicht zeigt aber Essig in diesem Lustspiel nicht weniger als in seinen beunruhigend zahlreichen neuen seriösen Versuchen, die alle in gleichem Maße Achtung und Unbefriedigung wecken.

Nicht der gleiche Grad von Originalität wie aus Essigs mit wilder Kürze hingeschleuderten Satzfetzen spricht aus dem Dialog von Leonhard Schrickels Komödien. Immerhin: wer sich so in den Stil eines ganz großen Dichters hineinleben kann wie Schrickel ersichtlich in die Sprache des ‚Zerbrochenen Krugs', der ist schon selber wer. Es gibt Kopien, die originellen Kunstwert haben, und Schrickels Sprache hat wahrhaftig von Kleists Sprachkörper mehr als die Haut. Da ist ein Würgen, Stoßen und Ringen der fliegenden und ineinander hakenden Repliken, da schmettern die Anakoluthe, die Ausrufe, die stotternden Vokale, da türmen sich die phantastischen Übertreibungen aufeinander, da pflanzen Lügner ihre grotesken Erfindungen mit einer Schärfe und Sachlichkeit aller Details hin, daß zwar nie die Gestalt des Richters Adam aus unserm Unterbewußtsein weicht, aber doch auch in jedem Augenblick ein wirkliches Gefühl von Leben entsteht. Diese Kerle sind; und sie sind auch irgendwie liebenswert in all ihrer Verrücktheit oder Schurkerei. ‚Der Schneider' (das ist der Titelheld der einen Komödie), der den Künstlerwahnsinn hat, nach einem gipsernen Merkur, als dem Idealkörper, die Röcke für all seine durchaus nicht gottähnlichen Kunden zu schneiden, ist sogar eine ausgezeichnete Komödienerfindung — nur schade, daß er seine groteske Form von Idealismus nicht in einem rechten dramatischen Prozeß austrägt, daß vielmehr die ganze Handlung von einer banalen und mit dem Hauptthema kaum zusammenhängenden Erbschleichergeschichte bestritten wird. Und der Bürgermeister, Held in Schrickels andrer Komödie ‚Im Spinnewinkel', der die Hungersnot seiner armen Mitbürger ausnutzen möchte, um von der erwarteten Staatsunter-

stützung selber möglichst viel zu schlucken, wäre mit seinen hundert Kniffen und Verlegenheiten und neuen Kniffen gewiß ein amüsanter Schurke, wenn die ganze Intrigue nicht so stillos unmöglich phantastische und vertraut realistische Motive zusammenknüpfte. In beiden Fällen gewinnt man den Eindruck, daß bei Schrickel die Lust an den Figuren das Ursprüngliche war und eine Handlung mit vieler Mühe, aber nicht mit vollem Gelingen hinzukonstruiert wurde. Woraus wohl noch folgt, daß der Dialog nicht, wie bei Kleist, mit seinen lebendigen Stößen uns immer sicher vorwärts führt, sondern häufig selbstgenügsam und verwirrend im Kreise strudelt. Immerhin: hier ist ein merkwürdiges Talent, das unter der Anleitung eines tüchtigen Dramaturgen sehr wohl fähig wäre, in den öden Hallen unsrer Lustspielliteratur manch schönes Stück aufzustellen.

Als eine hübsche Möglichkeit möchte ich auch die Komödie ‚Der Hühnerhof' begrüßen, die von Friedrich Neubauer verfaßt ist. Freilich einstweilen nur eine Möglichkeit; Material zu einem Lustspiel, kein eigentlich dramatisches Werk! Dieweil dem Krippenbauer sein Weib gestorben und er noch gut bei Kräften ist, reißen sich die zahlreichen ledigen Bäuerinnen des Dorfes um ihn, und er bekommt sie alle: erster Akt. Als sie ihre Gemeinschaft merken, machen sie einen Aufstand und verprügeln ihren Hahn im Korbe: zweiter Akt. Und als sie hernach alle in feierlicher Prozession ihre sieben unehelichen Mädel zur Taufe führen, tröstet sich der Bauer, in dem Gedanken, daß sein Sohn (aus erster Ehe) mit diesen Mädeln vielleicht dereinst das Geschäft fortsetzen wird: dritter Akt. Das ist alles und für eine dreiaktige Komödie etwas wenig. Aber im

Detail stecken außerordentliche Talentproben. Freilich dieser brutale Hahn-Bauer wird uns nicht interessant, und weil er sich in keiner Richtung sonst menschlich vor uns ausbreitet, ist die Komödie wohl auch so dünn. Aber unter den bäuerischen Hennen ist eine mit ein paar starken Strichen als der lebendigere, stolzere, menschlichere Mensch herausgehoben; ein zynischer Dorfdoktor und ein weiser alter Knecht sind nicht schlechter als bei Anzengruber gemacht; und sogar ein verschüchtertes Kind ist da, das wirklich spricht wie ein Kind. Das sind für jeden, der weiß, was sonst so in deutschen Lustspielen produziert wird, erstaunlich gute Dinge; und wer die Hoffnung auf eine neue deutsche Komödie nicht begraben will, weil er sie nach den drei oder vier Beispielen, die es gibt, zu den herrlichsten Dingen der Welt zählt, der wird fortan auf den Namen Friedrich Neubauer aufmerksam achten.

*

Weht bei Schrickel und Neubauer schon ein wenig Komödienluft deutschen Humors, so steht das energischste Talent, das letztlich im deutschen Lustspiel hervorgetreten ist, im Kernland der Satire — freilich recht fern von Ernsts überschauender und fast wieder versöhnender Geistigkeit; ein kalter, böser Blick wird auf die Schwächen der Menschen gerichtet, gut gallischer Spott hält sich an den sicheren Unfug der sozialen Welt. Ein Schüler Molières in neudeutsch-preußischer Schneidigkeit gemütlos verhärtet — so präsentiert sich C a r l S t e r n h e i m. Nach den sehr unklaren und wohl auch nicht sehr echten Dichteranfängen seines Talents im ‚Don Juan' und dem energischen Durchbruch seiner persönlichen Note in der ‚Kassette' hat er

sich nun breit und deutlich als der ironische Sänger des ‚bürgerlichen Heldenlebens' etabliert. Die decouvrierte Phrase der Bourgeois ist sein Feld. Erst kam ‚Die Hose', die ein famoser Zensurwitz in ‚Der Riese' umtaufte — der Kern dieses bösartig geschärften Philisterschwanks ist tatsächlich, wie gelegentlich einer verlorenen Hose seiner Gattin der kleine Vollblutphilister, das Kanzlistenmännchen ‚Maske', sich als Riese gegenüber Rivalen behauptet, deren Vitalität durch tiefere Berührung mit den schöngeistigen Phrasen der Bourgeoisie schon gelitten hat.

Denn freilich liegt im Wesen modernen Bürgertums etwas was die Lebenskraft gefährden muß. Ist es der Wert des Bauernstandes, daß er die Menschen in so unmittelbarer Berührung mit der Natur erhält, daß ihre Lebensformen auf die Dauer die eigentlichen Instinkte und Kräfte nie verhehlen können, daß die Naturgewalt immer durch alle ihre Konventionen hindurchscheint, so ist es das Spezifikum des Städters, daß seine viel komplizierteren und willkürlicheren Lebensformen nicht mehr die gleiche Sicherheit zeigen, und daß er bald in einen komischen, bald in einen tragischen Konflikt mit der Natur tritt. Er „versteht die Welt nicht mehr", sobald sie mit einem Naturanspruch, der außerhalb seiner Konvention liegt, an ihn herantritt. Das ist, je nachdem man den Blick einstellt, die pathetische oder die groteske Möglichkeit des Bürgers für den Dichter. Aber es kommt dazu, daß die bürgerliche Tradition selber die unsicherste und schwankendste innerhalb der Gesellschaft ist. Das liegt am Wesen des Mittelstandes, der eben ‚vermitteln' möchte; der von unten kommt und nach oben will, und der nur auf wenigen

Gebieten (geographisch, historisch und geistig gesprochen) eine ganz selbständige und sichere Haltung errungen hat. Im allgemeinen hat er den Adel vor hundertfünfzig Jahren mit dem Anspruch der besseren, der allein guten Moral als Träger der gesellschaftlichen Kultur abgelöst, hat aber dabei eine große Reihe kultureller Ansprüche und Pflichten mit übernommen, die organisch möglich nur auf der Basis der anderen, der eben ästhetischen Moral des Adels waren. Das hieraus erwachsende Dilemma macht das Wesen der Romantik im bürgerlich sentimentalen Sinne aus. Hier ist es schwer, keine Satire zu schreiben.

Solche Satiren schreibt nun Carl Sternheim mit bemerkenswertem Geschick und in fester Folge. Auf ‚Die Hose' folgte zunächst der ‚Bürger Schippel'. Hier wird ein Quartett ebenso tugendsamer als romantischer Spießbürger in die genaue Mitte zwischen Adel und Proletariat gestellt. Und der Männerstolz zeigt sich nach oben in Bücklingen, nach unten in Fußtritten. Und selbst diese Haltung kann vor der romantischen Ambition nicht bestehen. Denn diese biederen Kanzleiräte, Buchdrucker und Goldschmiede verwalten als „Liederkranz" Minnesängertradition, und da es um den Ehrenpreis geht und ihr Tenor gerade gestorben und kein anderer brauchbarer Tenor am Orte aufzutreiben ist, so müssen sie sich dem Proleten und Tenorbesitzer Schippel bequemen, der die Gelegenheit zum Aufstieg gierig ergreift. Die Szene, in der man durchs Fenster das Bürgerquartett bei romantischer Liederübung sieht und hört, während außen die Schwester des Bassisten im Rendezvous mit dem Fürsten verteufelt reale Konsequenzen aus dieser romantischen Disposition zieht, diese Szene ist von einem wirklich

tiefen Witz. Und jene Duellszene, wo sich durch Mitübung der alten Ritter-Zeremonien — der schlotternde Schippel endgültig im Herzen der Bourgoisie befestigt, ist nicht nur in Reinhardts Regie mit ihren auf- und abklappenden schwarzen Zylinderhüten erschütternd komisch.

Auf den ‚Bürger Schippel' folgte in der Reihe der bürgerlichen Karikaturen Sternheims ‚Der Snob'. —

Das Wort „Snob" stammt aus den Listen der englischen Universität, wo man im 18. Jahrhundert hinter die Namen der jungen Grafen und Lords die betreffende Würde schrieb, bei den gemeinen Bürgerlichen aber vermerkte: „sine nobilitate", abgekürzt s. nob. So hieß Snob (nicht anders entstanden als Kabale oder Bedag aus unorganischemZufall) zunächst: der Mann ohne Rang und Stand. Sehr bald aber im besonderen der Mann unbedeutender Herkunft, der trotzdem den glänzenden Schein, die Teilnahme an der Lebensart der Vornehmen suchte. Der Humorist Thackeray hat dann den Typus festgelegt. Wie alle Leute, die etwas anderes scheinen wollen als sie sind, ist Snob allerdings zunächst eine komische Figur. Aber da er durchaus ein Entwurzelter ist, da er nicht mehr nach Trieben, Bedürfnissen, Leidenschaften, sondern nur nach Zwecken, Absichten, Eitelkeiten handelt, da ihn niemals Wert oder Unwert einer Sache, sondern nur ihre modische Geltung interessiert, und er somit letzten Endes eine Kreatur ohne Selbstgefühl, ohne Halt, ohne alle Orientierung in der Welt ist, so braucht man nur ein wenig tiefer zu blicken, um im Snob auch eine tragische Figur zu erkennen. So ein Fall bitterböser Narrheit ist nun ein gottgegebener Stoff für den Dramatiker Carl Sternheim. Von dem armen Proleten Schippel,

der mit verzweifelter Gier in die Bourgeoisie heraufklettert, wo es Plüschsofas, Napfkuchen und Zylinderhüte gibt, gelangt man auf der nächsten Sprosse der lustigen Leiter zu Christian Maske, der aus dem Bürgertum in die Aristokratie klettert, wo es Vollblutpferde, Champagner und Adelskronen gibt. Christian Maske ist der Sohn jenes mit Recht „Maske" getauften Urtyps von Kleinbürger, des „Riesen" aus der ‚Hose'. Von jenem Kanzleirat, an dessen intelligentem Stumpfsinn und fröhlicher Brutalität alle Gefahren komplizierterer Geistigkeit abprallen, hat Christian die pedantisch-seelenlose und dabei energisch zwecksichere Intelligenz geerbt. Aber begieriger und kecker als sein Vater trachtet er über seinen Stand hinaus und bringt es denn auch glücklich zu gewaltigen Reichtümern, zu gesellschaftlicher Geltung und schließlich zu einer Grafentochter. Wie er auf diesem Wege Schritt für Schritt den Boden seiner Herkunft von sich stößt und sich in die feine Welt hineinangelt, von den Krawatten zu den echten Corots und der ganz feudalen Weltanschauung, das stellt Sternheim mit außerordentlichem Witz dar. Die Schwierigkeit des braven Christian bleibt nun die unentschuldbare Tatsache, daß er geboren ist, geboren von unrettbar bürgerlichen Eltern. So entsteht für diesen denaturierten Menschen eine groteske Variation des Bibelwortes: „Das Bewußtsein, überhaupt zu verdanken, sei es das Leben, ist in meiner Rüstung ein schwacher Punkt. Wie alles in meiner Welt aus mir entstand, wie ich nur auf mich beziehe, für mich hoffe und fürchte, muß ich frei sein von Rücksicht auf jedermann, um zu marschieren: Und so fürchte ich Vater und Mutter." Diese snobistische Furcht vor den eigenen Eltern gibt

das (recht kleine!) Bewegungsmotiv für die Komödie ab. Im ersten Akt verschickt sie Christian nach korrekter Auszahlung aller für ihn gehabten Unkosten. Im zweiten ist er so mächtig, daß er sich den inzwischen in Mode gekommenen Luxus eines schlichten Elternpaares wieder leisten will; jetzt will er Eltern, um mit ihnen zu renommieren. Im dritten Akt aber, als es sich darum handelt, seiner Komtesse auch innerlich zu imponieren, schafft er beide Eltern wieder ab, indem er für die inzwischen verstorbene Mutter eine hübsche und sehr teure, von Renoir gemalte! Frau einsetzt und sich statt des Vaters einen französischen Grafen (er erfindet eine Eheirrung der gemalten Frau Mama) zum Erzeuger anlügt. Man sieht daraus, der äußere Bewegungsvorgang ist nicht stark. Er ist es bei Sternheim nie; aber die lückenlose Folge einschlagender Charakterpointen entschädigt. Sternheim, der wenig Blut, aber verblüffend viel Gehirn hat, muß auch intellektuell — naturlos, karikaturistisch gespielt werden; dann wird man merken, daß in der von Akt zu Akt wachsenden Loslösung von der Natur, wie sie Snobs Verhältnis zu den Eltern darstellt, doch auch eine dramatische Steigerung liegt. Und wenn z. B. Christian Maske einen Brief schreiben will, um eine Einladung anzunehmen, aber auf der Jagd nach einem effektvollen und vornehm klingenden Eingangswort schließlich das Gegenteil von dem schreibt, was er eigentlich vorhatte: „M a n n i g — f a l t i g — k e i t der Geschäfte verhindert mich leider —" — so ist das ein Witz, dessen überalltägliche Kraft auf unserer armen Komödienbühne gar nicht überschätzt werden kann! Im übrigen freilich ist die lebendige Knappheit seines Dialogs nun zu einer festen Manier, einem vollständigen Telegramm-

stil ausgeartet, der auf alle Bindeworte und beinahe schon auf alle Verben verzichtet, und das ist in demselben Grade Laster wie Tugend. Denn wenn sie die Bewegung beschleunigt, die Umrisse der Figur verschärft, so schließt seine springende Punktierarbeit dafür intimere, seelisch-musikalische Wirkung der Sprache aus. Sternheim kann und will freilich auch nur witzige Umrisse, keine farbig gefüllten Gestalten geben. Sternheim hat und will kein Gefühl — für die Bürger nicht, aber auch für die Fürsten nicht und für die Proleten nicht. Er verhöhnt alle; wichtig ist ihm niemand und nichts. Und deshalb ist er im Grunde gar kein Satiriker, sondern nur ein Blagueur. Denn der g r o ß e Satiriker schreibt immer aus einem Zorn, aus einem sehr leidenschaftlich positiven Gefühl; er zerreißt die Lüge, um Platz zu machen für seine Wahrheit. Das gilt von Molière bis Anatole France, von Swift bis Shaw. Sternheim hat nichts von dieser schöpferischen Leidenschaft im Herzen; er hat nur den höhnisch überlegenen Witz eines Lebemannes, dem es genügt, die Schwäche der anderen zu durchschauen und sich selbstgefällig in der eigenen, der verstandesmäßigen Überlegenheit zu wiegen. Deshalb ist dieser Sternheim mit all seinen keineswegs alltäglichen Gaben doch kein Mensch, der für den Geist unserer Kunst etwas Ernsthaftes bedeuten könnte. Und wenn seine witzige und brillante Handhabung der Werkzeuge durchaus respektiert werden muß, so muß doch in gleichem Augenblick davor gewarnt werden, diesen begabten Lebemann mit einem der Dichter zu verwechseln, die der Menschheit, und wäre es unter Zorn und Hohn, neue Liebe, neues Leben bringen.

4. EIN APOSTAT DER NOTWENDIGKEIT

Ich sagte vorher, daß es heute eigentlich nur noch einen „Neuklassiker“ gäbe: Paul Ernst. Und nun bestätigt mich die Zeit. Wilhelm von Scholz, der vor einem Jahrzehnt der nächste von Ernstens neuklassischen Gefolgsleuten war, veröffentlicht (im „Tag“) einen Aufsatz über und für den „Zufall im Drama“. Den Begriff der Notwendigkeit, diesen dramatischen Ankergrund aller Klassik, nennt er „verfließend“ und „ganz ehrlichem Denken nicht standhaltend“. Er sieht die Idee des Notwendigen im Drama sich lösen und „fühlt sich dabei wie von einem innern Zwang und Krampf befreit“. Nun setzt er den Zufall auf den Thron. Er will das Wort freilich nicht im radikalsten Sinne verstanden wissen, nicht als ein Geschehen, das aus ganz andrer Sphäre plötzlich — deus ex machina — in den Ablauf der dramatischen Vorgänge hineinschlägt; aber innerhalb des gezogenen Handlungskreises sei doch das Kommen und Gehen der Figuren, die Folge der Szenen, die Verwobenheit der Motive mit Zufällen durchsetzt wie das Leben selbst! Mir scheint, daß hier eine bis zur Selbstverständlichkeit richtige Erkenntnis aus einer sehr interessanten Stimmung heraus einen Gefühlston bekommen hat, der sie einem gefährlichen Irrtum sehr verwandt macht.

Ein Zufall im a b s o l u t e n Sinne ist für uns Menschen ja ganz unvorstellbar. Alles irgend Geschehende kommt aus einer unendlichen Ursachenreihe heraus, und „Zufall“ ist nur unser Ausdruck für ein Ereignis, das meinen Weg von einer Ursachenreihe her kreuzt, auf die mein Blick just nicht eingestellt war. Wenn mir ein Stein auf den Kopf fällt, ist das der Ursachengeschichte des Steins

nach höchst notwendig; auch mein Wandel bis zu der Stelle, wo der Stein fiel, kam aus einer unermeßlichen festen Ursachenreihe. Nur das Sichkreuzen dieser beiden Reihen nenne ich zufällig, weil ich den Ablauf meines Lebens unter dem Gesichtspunkt persönlicher Ziele und Ideen ansehe; und in dem so erdachten Zusammenhang der Dinge ist allerdings die Begegnung meines Kopfes mit einem Stein sinnlos, überflüssig, unnötig — zufällig. Das heißt doch aber nichts weiter, als daß mein Wille und mit ihm meine Weltvorstellung nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus der ungeheuern Welt der „Wirklichkeiten" (nämlich der Ursachenreihen) umfaßt. Wäre mein Blick weiter, tiefer, so könnte er vielleicht die letzte gemeinsame Ursache meines Wandels und jenes Steinfalls erspähen. Da wären dann beide in einer Reihe, und der Zufall wäre „sinnvoll". Einen so umfassenden Blick haben, ist aber Gottes Sache; von Gott wähnet der Fromme, „daß ohne seinen Willen kein Stein vom Dache fällt", das heißt: daß es für ihn, für seinen Plan, seine Blickweite keinen Zufall gibt, daß er alle Wirklichkeiten umfaßt. Vom Weisen aber, vom Dichter, kündet sein höchster Ruhm, daß er den gleichen allumfassenden Blick aufschlagen könne; wie es am schönsten Richard Dehmel ausdrückt:

„Ich lernte meine Sehnsucht stillen,
Ich bin so gotteins mit der Welt,
Daß nicht ein Sperling wider meinen Willen
Vom Dache fällt."

Das eigentliche, das göttliche Wesen aller Kunst aber scheint mir zu sein, uns einen Augenblick jenes allumspannende Gefühl zu vermitteln, vor dem jedes Bruchstück Natur seinen zufälligen Charakter verliert. Ein

Stein in der Sonne wird als Bild eines großen Künstlers alles Zufälligen bar, wird in jeder Lichtwirkung Siegel, deutlich fühlbares Zeichen allumfassender notwendiger Ordnungen, derselben Ordnungen, worin ich lebe, und darum wird er ein Stück von mir, wird ich selber. Diese geheimnisvolle Gefühlserhöhung durch rhythmischen Zauber zu vollziehen, ist aber selbstverständlich auch der Sinn des dramatischen Kunstwerks, das ein Naturbruchstück kämpfender Menschen zu bearbeiten unternimmt. In dem Augenblick, wo nicht mehr ein leidenschaftlicher Glaube, eine überlegenere Ansicht, eine Persönlichkeit die Wirklichkeitskreuzungen zu einem solchen Sinn, solcher zufallslosen Einheit ordnet, ist das Chaos der Stofflichkeiten, die verkörperte Reportage, der Kolportagefilm da und das Kunstwerk geschwunden.

All dies sind Dinge, die man eigentlich grade keinem weniger zu beweisen brauchte als Wilhelm von Scholz. Denn vor acht Jahren hat er vier Thesen über ‚Kunst und Notwendigkeit' veröffentlicht; und diese Schrift drückt so stark und klar wie möglich aus, wie der Wille zum Zwang, das Bedürfnis, in allem Geschehen Notwendigkeit zu fühlen, Quell aller Kunst ist. In der dritten These zeigt Scholz, wie deutlich sich dieser Grundfall aller Kunst im Drama spiegelt, das einen Konflikt darstellt, und das um so vollkommener ist, je willkürloser, je unausweichlicher uns dieser Konflikt erscheint, je mehr er „sich selbst setzt". Nur der Künstler, der den Kampf als den Vater aller Dinge erlebt, ist zum Dramatiker berufen, und er wird uns von Furcht und Mitleid befreien, weil er uns die allem Spezialinteresse entrückte Notwendigkeit zeigt, die Kampf, tragische oder komische Brechung der

eigenen Willensrichtung aus dem Wesen alles Geschehenen entströmen läßt. Nun macht aber freilich schon in dieser Schrift eine Betrachtung über die „Entartung des Dramas in die Idee" den Schluß, und hier liegt der Keim für die überraschende Entwicklung, in der Wilhelm von Scholz augenblicklich steht. Er zeigt nämlich schon damals, und zwar am Beispiel von Hebbel und Ibsen, welche Gefahr es mit sich bringt, wenn das Wissen um diese Grundbestimmung des Dramas: Notwendigkeit zu enthüllen, während des Schaffensprozesses selbst mächtig ist. Der Verstand glaubt dann, das, was er erkannt hat, auch vollbringen zu können, und statt die tragische Idee sinnlich zu gestalten, läßt er sie theoretisch diskutieren. Dies führt dann auch dazu, den Eindruck des Notwendigen, statt aus der harmonisierten Fülle der Erscheinungen, aus einem möglichst magern Auszug der Wirklichkeit zu locken. Wenn ich nur eine einzige Ablaufreihe darstelle, so schalte ich freilich alle Zufälle aus, vernichte aber damit auch das Gefühl des Lebens, welches nie ein gradliniges Exempel ist. Statt der Welt biete ich, wie Hebbel sagt, eine Uhr, und das eigentliche Kunstwunder, das gerade darin besteht, alles zufällig Scheinende in das Gefühl einer Notwendigkeit hinüberzuleiten, kann nicht geschehen. Alle Dramen, in denen es zu gut stimmt — Lessings ‚Emilia Galotti', Hebbels ‚Julia', Ibsens ‚Nora' — sind Beispiele. Dies ist allerdings die Gefahr bei der neuklassischen Erweckung eines überimpressionistischen, vom Notwendigkeitsgedanken erfüllten Kunstgefühls. Scholz selber muß die Gefahr, die ihn als Dramatiker von dieser intellektuellen Überspannung des Notwendigkeitsbegriffs drohte, gefühlt haben, und so ist es nichts als eine Reaktionserscheinung,

wenn er jetzt, in freilich eben so gefährlicher Weise, den Zufall als den dramatischen Beleber, als Wesentlichstes preist.

Denn gewiß wirkt ein Drama, das der Zufälle bar ist, kahl und tot. Aber Zufälle bleiben die Züge einer reichern Dichtung doch eben nur für den oberflächlichen Blick. Der Triumph des Dramatikers ist, daß unser Gefühl zum Schluß sagt: Wo jene Ursachenreihe, die da den Weg des Helden kreuzte, mit jenen Ursachen, von denen er herkam, zuletzt zusammenläuft, das kann ich nicht absehen; aber daß sie gemeinsamen Ursprung haben, das verbürgt das gemeinsame Ziel, zu dem beide strebten, — denn daß dieser Held so enden m u ß t e , auf welchem Wege, durch welche „Zufälle" auch immer, das habe ich in jedem Augenblick gefühlt. Ein Beispiel für tausende: Daß Romeo und Julia sterben, hängt an einer ganzen Masse grober Zufälle: Wenn nicht wegen einer Quarantänevorschrift der Bote des Bruder Lorenzo an Romeo festgehalten worden wäre; wenn Julias Betäubungsmittel nur fünf Minuten früher aufgehört hätte, zu wirken; wenn die Wache zufällig etwas eher gekommen wäre: so hätte der Doppelselbstmord nicht stattfinden können. Und sie lebten heute noch in Freuden? Das nun doch wohl nicht. Denn wenn nichts als eine Kette ganz blöder Zufälle diese beiden Menschen zugrunde richtete, so wüßte ich nicht, was die letzte Wirkung dieser Tragödie von dem Eindruck irgendeiner Notiz unter „Lokale Unglücksfälle" unterschiede. Tatsächlich aber liegt in der entloderten Jugendleidenschaft der beiden von vornherein ein so maßloser Überschwang, eine solche Bereitschaft, immer zum letzten zu greifen (b e i d e haben schon vorher einmal mit dem Selbstmord mehr als gedroht!),

daß uns das Gefühl nie verläßt: „So weit im Leben ist zu nah am Tod." Hier ist ein „sich selbst setzender Konflikt", eine tragische Notwendigkeit gegeben: Menschen von so schrankenlosem Gefühl müssen sehr bald an dem dumpfen Widerstand der Welt verbluten, mit Notwendigkeit wird ihnen das Schicksal alltäglich Anlässe zur Selbstvernichtung vorwerfen — welchen dieser Anlässe sie dann schließlich benutzen werden, ist Z u f a l l, ändert aber nichts an der N o t w e n d i g k e i t des Gesamtvorgangs. Nicht anders erscheinen im ‚König Lear' oder im ‚Hamlet' die zahlreichen Zufälle, die Bewegungsanlässe des Vordergrundes, als Auslösungen ganz notwendiger, mit der Natur jener Menschen gesetzter Prozesse und deshalb in einem undurchschaubar tiefen Grunde als Teile einer Notwendigkeit. Wer diesen Blick für die allein wertbildende Organisation des Ganzen nicht besitzt, sondern an der Impression der zufälligen, dem Stoff nach auch zeitlich bedingten Details haftet: der kann freilich ‚Romeo und Julia' an der ‚Liebelei', ‚König Lear' an Freuds Theorien und ‚Hamlet' an Haeckels Wissenschaft messen und dann Shakespeare veraltet, roh und primitiv nennen. Das eigentlich Künstlerische jedes Gedichts: D a s S y m b o l i s c h e, den rein s t e l l v e r t r e t e n d e n Charakter, den alle zufälligen Einzelheiten haben, und den zeitlos-notwendigen Charakter, den ihre Zusammenordnung hat — den spürt solch geistloses Nervenweichtier freilich nicht. Und bleibt deshalb in einer (beliebig subtilen!) Reportage stecken, wo es Kunst zu fassen meint. Denn K u n s t i s t N o t w e n d i g k e i t.

So sollte einen Mann von Scholzens geistigem Rang schon die schlechte Gesellschaft warnen, in die er geraten

muß, wenn er aus seiner Ablehnung des Notwendigkeitsbegriffes Konsequenzen zieht. Aber auch seine eigene Produktion — um derentwillen diese Wendung ja eben erfolgte — kann ihn warnen. Sein letztes Werk ist das Drama ‚G e f ä h r l i c h e L i e b e', eine Dramatisierung des berühmten Romans aus dem sterbenden Rokoko, der ‚Liaisons dangereuses'. Sicher ein starkes, nach etlichen Strichen auch erfolgverheißendes Theaterstück. Das Spiel und der Untergang dieser allzu raffinierten Lebenskünstler, die Menschenleben als reizvolle Hemmungen zwischen sich schalten, ergibt eine Menge starker Augenblickswirkungen, die zumeist auch ganz solide in der Psychologie der Individuen verankert sind. Aber individuelle Psychologie kann nicht an sich Träger höchster dramatischer Wirkung sein; sie behält etwas Zufälliges, wenn ihre Stellung im Ganzen nicht zugleich Beispiel, Fall, Symbol einer ewig notwendigen Seelenformation ist. Und die Herausarbeitung dieses letzten Wertes ist über aller theatralischen Sorgfalt bei Scholz zu kurz gekommen. Jene sittliche und mechanische Notwendigkeit, daß der, dem alles Spiel wird, untergeht: weil der Boden, auf dem er mit allen Menschen steht, der Glaube an etwas ganz Wirkliches und Wahres ist, und weil er diesen Boden selbst durchsägt! — jene Notwendigkeit tritt aus Scholzens Spiel mit dem schwach angedeuteten Revolutionshintergrund nicht entfernt so klar hervor wie etwa aus Schnitzlers im Thema gleichen grimmigen Selbstgericht ‚Der grüne Kakadu'. So wird unsre Aufregung und unser Interesse nicht zur Erschütterung, nicht zur Erhebung. Der psychologische Grund ist wohl, daß dem Meister des Sinnspruchs, dem Freund der alten Mystik, Wilhelm von Scholz, dies Thema

nicht entfernt so eigene Lebenssache ist wie einem Schnitzler. (Weshalb der starke Lyriker sein Stück auch in oft erschreckend musikloser Jambenprosa führt.) Aber der Grund, weshalb Scholz statt eines ihm notwendigen Themas eines wählte, das ihm nur zufällig interessant war — der ist dramaturgisch und stammt daher, daß Scholz die Zufallswirkungen auf der Bühne augenblicklich überschätzt. Weil diese Stellungnahme in der Entwicklung des Mannes als Reaktion begründet ist, halte ich sie nur für eine augenblickliche. Prinzipiell muß man sich angesichts der ringsum, von Groben und von Feinen, drohenden Verphilisterung des Kunstgefühls gegen solch entgeistigenden Kult der Vordergrundstechnik wehren. Für Scholz selber ist es vielleicht nur ein heilsamer Durchgang, der seinem ursprünglich zu planvollen Geist das Gegengewicht schafft — und ausgeglichene Werke hoffen läßt. Werke, an denen die letzte dramaturgische Weisheit sich zeigt, die Weisheit Otto Ludwigs: Es gilt, mit dem Schein voller Absichtslosigkeit die tiefste Absicht zu verwirklichen; es gilt, das lebendige Geflecht der „Zufälle“ als Symbol einer klaren Notwendigkeit wirken zu lassen.

I N H A L T V O N

BAND 1

BAND 2

BAND 4

Neue Kritik der Bühne. Dramaturgische Grundlegungen.

KÖNIGSBERGER ZEITUNG: . . . Auf diesem Gebiet ist er zu Hause. Hier schürft er mit der Schärfe seiner Dialektik Erkenntnisse zutage, deren Befolgung manchem im Technischen und Methodischen unsicheren Dramatiker weiterhelfen kann.

Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater.

KÖLNER TAGEBLATT: Bab weist nach, daß zur Sozialisierung der Theater aller Wandel fruchtbarerweise einzig vom Publikum ausgehen könne.

Der Schauspieler und sein Haus.

GENERALANZEIGER, MANNHEIM: Der bekannte Berliner Dramaturg hat einen sehr interessanten Vortrag als Broschüre erscheinen lassen, in dem er mit Energie gegen die ganze heutige Art, „Bühnenreform" zu diskutieren, Stellung nimmt.

Am Rande der Zeit. Aufzeichnungen und Betrachtungen.

HANNOVERSCHER KURIER: Ein bedeutsames zeitgeschichtliches Dokument. Der bekannte Dichter nimmt hier in besonnen abwägender Form zu wichtigen Fragen der allgemeinen Geistesgeschichte, der Kultur und Kunst Stellung, die uns der Weltkrieg in einem neuen Lichte sehen lehrt.

Das Erwachen zur Politik.

VOSSISCHE ZEITUNG: Hier liegt etwas Besonderes vor, ein Buch, das nicht nur den vielen unpolitischen, sondern auch den berufsmäßigen Politikern zu denken gibt. Ich wünsche ihm viele und ernste Leser.

BERLINER TAGEBLATT: Die Lektüre dieses Buches empfehlen wir gerade jetzt recht vielen Intellektuellen und geistigen Arbeitern.

Fortinbras. Der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik.

DER TAG: Ein Versuch von ungewöhnlicher Wichtigkeit. Es ist gewiß die stärkste Leistung dieses unermüdlich

kritischen Geistes. Mit diesem neuen Werk stellt sich Julius Bab in die vorderste Reihe.

Mit WILLI HANDL: Wien und Berlin. Vergleichendes zur Kulturgeschichte der beiden Hauptstädte Mitteleuropas.

WESTERMANNS MONATSHEFTE: Dies Buch wird von der schönsten Vorurteilslosigkeit und Gerechtigkeitsliebe getragen. Stärker als je gewinnt man hier die Überzeugung, daß die beiden Städte wie von der Vorsehung berufen und auserlesen sind, die Vielfalt des deutschen Lebens in spiegelnde Brennpunkte zu sammeln.

Vergriffen:

Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien.

Kritik der Bühne. Versuche zu systematischer Dramaturgie.

Neue Wege zum Drama
Wege zum Drama
Der Wille zum Drama

Erscheinen neu unter dem Gesamttitel: Die Chronik des deutschen Dramas in vier Bänden.

Druck der E. Gundlach Aktiengesellschaft in Bielefeld

stellt sich

eichen
eleurop
wird
keits
rzeugu
beri
ebens

nd W
er D

des
amas